ИСКУССТВО КИНО

12

1936

KINETIC

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е:

М. КАЛАТОЗОВ — ШАМИЛЬ 3

К. ЮКОВ — Об одной особенности образа в киноискусстве 21

А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ — Пластически-изобразительное построение фильма «Мы из Кронштадта» 24

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — Фильм о большевиках 31

С. ГИНЗБУРГ — Суррогат комедии 35

С. ЮТКЕВИЧ — Великая проверка 38

Е. ДЗИГАН — Мир в трех измерениях 43

А. НОВОГРУДСКИЙ — «Дела» и дни коричневой кинематографии 46

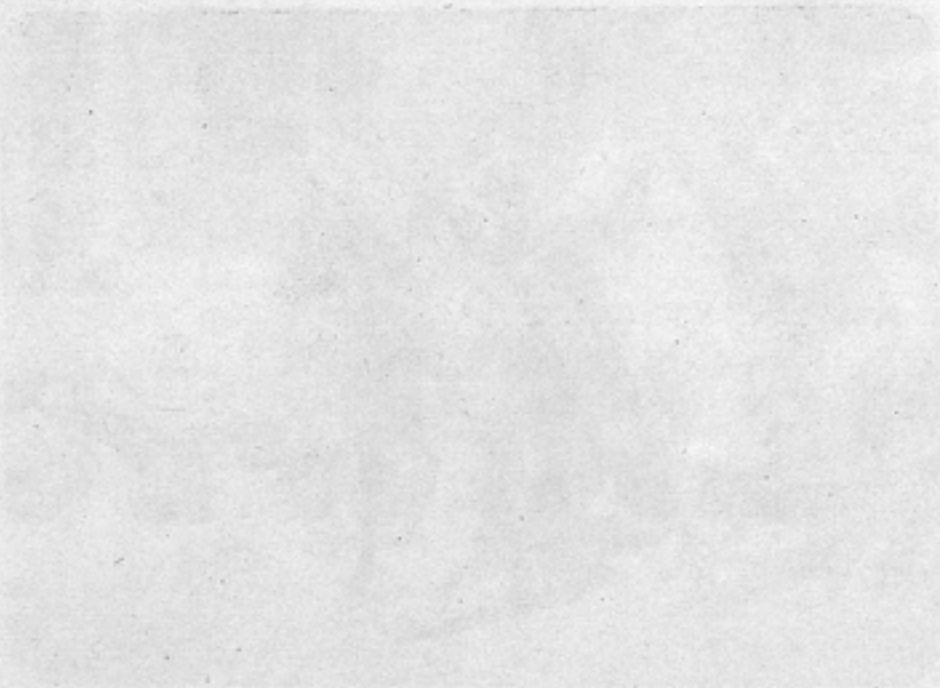
С. БРОНСКИЙ — Литература и кино 52

Из архива истории кино

А. СЕРАФИМОВИЧ — Машинное надвигается 56

Д. НИКОЛЬСКИЙ — Вопросы кинолитературы 59

ДЕКАБРЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1936



Технический редактор Н. АУЗАН
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ
Уполномоченный Главлита № Б-32658.
Индекс И-12. Заказ типографии 1953. Заказ издательства 67 п. Тираж 4.200 экз.
Об'ем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 69 000.
Ст. Ат 62×94. Сдано в набор 13/XI 1935 г.
Подписано к печати 20/XII 1935 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповский, 13

ШАМИЛЬ

Сценарий М. КАЛАТОЗОВА *

ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ — пятидесятые годы прошлого столетия в Дагестане

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Шамиль — вождь освободительного движения горцев.
Хаджи-Мурат — сподвижник Шамиля, его наиб.
Даниель-бек — сподвижник Шамиля, его наиб, бывший полковник русской армии, перешедший к Шамилю.
Инко-Хаджи — наиб Шамиля.
Лабазан Андийский — наиб Шамиля.
Варлинский — беглый офицер русской армии.
Петериков — беглый солдат русской армии.
Воронцов — главнокомандующий и наместник на Кавказе.
Буталер — генерал.
Фатимат — горячка.
Тагир — нукер Даниель-бека.

Часть первая

Ночь повисла над вершинами Дагестана. Среди непроходимых ущелий и вздыбленных скал, среди непролазных лесов и неугомонных вод Кайсу раскинулась поляна. На ней возвышаются невысокие каменные стены крепостного бастиона. Над воротами, раскинув чугунные крылья, повис двуглавый орел. Под ним надпись:

КРЕПОСТЬ «НЕПРИСТУПНАЯ»

В ночной мгле вырисовываются силуэты бруствера с пушками и одиноко расхаживающих часовых. Ночную тишину нарушает только мелодия грустной солдатской песни. Часовой, стоящий на угловом бастионе, обратился к соседу у крепостных ворот:

— Евтушенко! Второй день душу выматываешь... Закрой глотку...

— Да это не я. Должно, соловей из нижнего завала, — ответил Евтушенко.

Первый часовой перегнулся за крепостную стену посмотреть. Молниеносно накинутый аркан свалил его в темноту. Шум, вызванный падением тела, заглушил монотонные слова песни:

«Не жди, красавица, у околицы,
И ночь стемнеет, солдат не идет...»

Евтушенко не видел, как исчез его товарищ.

— Вася! Это, видать, поют про тех, что к Шамильке бегают, а?..

Никто не отвечал, только кто-то пел. Пел внизу у стены притаившийся человек в бурке.

— Вася, ты чего молчишь?

Часовой приподнялся взглянуть в сторону Васи и, не найдя его, перегнулся за стену. Свист летящего аркана, и Евтушенко повалился за своим товарищем. А притаившийся человек в бурке все пел...

По стенам крепости карабкаются люди в бурках. Их лица повязаны башлыками. Они торопятся, и только один из них стоит, прижавшись к стене, и поет грустную казачью песню.

Люди, одетые в бурки, крадучись, стараясь остаться в тени, пробежали по крепостному двору к дому, украшенному надписью:

«ОФИЦЕРСКИЕ КВАРТИРЫ».

Они осторожно заглядывают в окна.

В маленькой конуре горит свеча перед гробом, в котором лежит женщина с изможденным лицом. Над нею стоит солдат. Стеклянный его взгляд обращен в сторону, туда, откуда доносится тихое детское всхлипывание. На полу сидит годовалый мальчонка и заплаканными глазами смотрит на отца. Они смотрят друг на друга. Из-за двери раздается басистый окрик:

— Петрушка! Кому говорю... Играй, сукин сын... Спать хочу...

Солдат стоит не двигаясь. Мальчик смотрит на отца и тихо плачет. Окрик повторяется. Солдат, тяжело вздохнув, направляется к двери и, пройдя через кухню, входит в комнату, где на кровати сидит человек в генеральских брюках. На полу валяется генеральский мундир. На столе, лежат в беспорядке сваленные карты, письма, приказы, адресованные генералу Бутлеру. Генерал, увидя вошедшего, бурчит:

— Где шляешься?.. Спать хочу...

Солдат виновато оправдывается:

— Жинку убирал...

Доносится плач ребенка. Генерал, вздохнув, машет рукой, бурчит:

— Радуйся, скоро Шамильке конец... Поедешь, новую найдешь... Ну, заводи...

Солдат достает из-под кровати гармошку. Генерал ложится спать. Солдат, прислонившись к стене, берет аккорды колыбельной песни и играет. Генерал засыпает. За дверью утихает плач ребенка. Солдат берет последний тягучий аккорд. Песня уходит в тишину, и вдруг... звон разбитых стекол разрезает заснувшую тишину.

В окно генеральской комнаты ввалился человек в бурке, направил пистолет на вскочившего генерала и, приставив палец к губам, тихо проговорил:

— Тсс... Тише... Я — Хаджи-Мурат... Спать...

Генерал, услышав это имя, тотчас же поднял руки и лег в постель. Солдат присел с поднятыми руками.

На дворе колокол ударил тревогу. За дверями поднялся шум. Хаджи-Мурат выскочил в коридор, куда из комнат выбегают офицеры в нижнем белье. Увидя непрошеного гостя, один из офицеров направил пистолет, целясь в Хаджи-Мурата. Тот кричит ему:

— Спать... Я — Хаджи-Мурат...

Выстрел. Офицер падает простреленный. В это время сзади налетает на Хаджи-Мурата другой офицер с шашкой. Свист клинка, разрезающего воздух. Хаджи-Мурат молниеносно отскакивает и из другого пистолета, целясь на нападающего, кричит:

— Спать, говорю. Я — Хаджи-Мурат...

Выстрел. Офицер падает. Остальные офицеры подняли руки. Хаджи-Мурат свистнул. Выбив двери, ворвались его товарищи. Хаджи-Мурат приказывает всем офицерам: «Спать!», и под пистолетами прибежавших офицеры с поднятыми руками пятятся к своим постелям и ложатся. Колокол перестал бить в набат.

В комнату генерала вбежал Хаджи-Мурат. Генерал «спит» с поднятыми руками. Хаджи-Мурат «будит» его:

— Бутлер! Дай приказ Воронцова.

Генерал клянется, что такого приказа нет. Хаджи-Мурат обыскивает стол. Приказ лежит на столе. Хаджи-Мурат берет рядом лежащую бумагу, спрашивает:

— Это приказ?

* Литературный вариант сценария. Печатается в сокращенном виде. В ближайшее время редакция организует обсуждение этого сценария, которое будет освещено в очередных номерах журнала.

Генерал отрицательно качает головой. Хаджи-Мурат берет подлинник приказа, показывает ему:

— А это?

— Тоже нет, — уверяет генерал.

Хаджи-Мурат, угрожая пистолетом, предупреждает:

— Смотри... Читать не умею... Стрелять умею...—и рассерженно приказывает генералу спать. Тот поворачивается к стене. Тогда Хаджи-Мурат обращается к сидящему в углу солдату:

— Где приказ? — спрашивает он его.

Тот отвечает:

— Такого нет и в жизни не видел!

Хаджи-Мурат ищет, перевернул все на столе, угрожающе еще раз посмотрел на солдата, и тогда солдат глазами и жестом показывает, где искать приказ. Хаджи-Мурат снова перебирает все бумаги. Берет одну, показывает. Солдат молча отрицательно качает головой. Берет другую, показывает. Солдат внимательно смотрит, старается прочесть и, торжествуя глазами и всей физиономией, утвердительно кивает головой. Но Хаджи-Мурат сомневается. Подозрительно посмотрел на солдата, порылся еще, потом, забрав в охапку все бумаги, хлопнул по плечу солдата и выбежал из комнаты. У дверей упало несколько бумаг. Среди них приказ Воронцова.

В казармах в одном белье с поднятыми руками стоят солдаты. Горцы быстро разбирают оружие, стоящее в козлах. Во двор крепости согнаны лошади и скот, угоняемый за крепостные ворота. На запряженные фурконы грузят оружие. Налетчики поспешно покидают крепость, и весь обоз несется к ущелью. Из крепости, догоняя удаляющийся отряд горцев и что-то крича, выбежал человек со свертком. Двое горцев придержали коней. К ним подбежал генеральский денщик. В одной руке у него сверток, а в другой — бумажка. Это приказ Воронцова. Он кричит, что ему нужен Шамиль. Горцы отняли у него сверток, связали его, завернули в бурку, подвязали через седло и ускакали.

Аул спит. На взмыленных конях мчатся два всадника. Их лица завернуты в башлыки. Через седло у одного болтается большой сверток, закутанный в бурку. Всадники въехали во двор сакли, обнесенной толстой стеной. Ловко спрыгнув с коня, один из них подошел к дверям сакли и постучал отрывисто. Вышел мужчина лет сорока пяти. Увидев приезжего, обрадовался.

— Что хорошего? — спросил хозяин сакли.

— Много, — ответил Хаджи-Мурат. — Я был в «Неприступной», отнял много скота и оружия...

— Что думает Воронцов? — спросил хозяин сакли.

Хаджи-Мурат достал из-за пазухи кипу бумаг и самодовольно, совсем по-детски, показав, ответил:

— Все, что Воронцов думает, — здесь! Ты сказал, я исполнил... Вот приказ Воронцова. — И, указав на перекинутый через седло тюк, добавил: — Эта бурка умеет читать...

Хаджи-Мурат сказал своему товарищу:

— Сними тюк...

Когда развернули бурку, там оказался бутлеровский солдат. Ему развязали руки, ноги. Он потянулся и вдруг с такой силой ударил мюрида, который его связывал, что тот повалился на стоявшую сзади лошадь. Из переметной сумки, перекинутой через седло, раздался крик. Мюрид отскочил испугавшись. Опомнившись, он кинулся на солдата, но тот вторым ударом сшиб его с ног, а сам кинулся на Хаджи-Мурата. Хаджи-Мурат приготовился встретить противника. Кровопролитие предотвратил хозяин сакли. Он загородил Хаджи-Мурата и сказал пленнику предостерегающе:

— Это — Хаджи-Мурат!

Пленник сорвал повязку со рта и заорал на весь аул:

— Кого веревкой пеленаете? Он Хаджи-Муратка — гололобый... А я — Петр Петериков. Я приказ нашел. От царя бежал к Шамилю, сказывали, житье у него вольнее, народ сам собой правит, а вы меня веревкой вязать... Не дам приказа... Вот он... А ну, берите...

Хаджи-Мурат удивленно смотрел то на бумажку в руках Петерикова, то на кучу своих бумаг.

В это время в переметной сумке снова раздался детский плач. Хозяин сакли подошел и достал оттуда завернутого в генеральские брюки голубоглазого младенца. Он плакал и болтал ножками. Промокшие брюки, видимо, плохо заменяли пеленки.

Хозяин сакли сдернул с растерянно смотрящего Хаджи Мурата его белый башлык и завернул в него ребенка. Мальчик успокоился, заулыбался. Хозяин сакли, напевая какую-то песню, начал укачивать засыпающего ребенка. Он тихо сказал:

— Урус, дай приказ.

— Не дам, — закричал пленник. — Зовите Шамиля... Проснувшийся от крика ребенок заглушил последние слова. Хозяин сакли снова успокоил младенца и тихо сказал солдату:

— Зачем так кричишь? Я — Шамиль...

Пленник, ошарашенный неожиданной вестью, вытянулся во фронт и отрапортовал:

— Честь имею представиться — ординарец генерала Бутлера, Петр Петериков. Из уральских крепостных. Десять лет был бомбардиром. Тяжко было. Давно мечтал бежать к вашему превосходительству! Только совесть не пускала с пустыми руками. А теперь...

И Петериков, посмотрев на Хаджи-Мурата, стоящего с охапкой бумаг, протянул Шамилю бумагу и сказал:

— Приказа у него нет, — он указал на Хаджи-Мурата.— Вот настоящий. Это он обронил, когда казарму усыплял. А эти...

Петериков указал на бумажки Хаджи-Мурата и махнул рукой. Шамиль ласково похлопал пленника по плечу и сказал:

— Спасибо... Мой дом и друзья мои, — он указал на Хаджи-Мурата и на мюрида, с которыми дрался Петериков,— всегда рады честному гостю. Какой чин имеешь ты, урус?

— Ординарец! — ответил Петериков.

Шамиль, подумав, добавил:

— Я этот чин не помню, но, наверное, большой. Ты, должно быть, хорошо грамотный, прошу, прочти приказ Воронцова.

Петериков, став в важную позу, начал читать. Читал он еле-еле, по складам, нараспев.

Шамиль и Хаджи-Мурат внимательно слушали. Он читал долго и вспотел. Когда, наконец, прочел первые три строчки, Хаджи-Мурат посмотрел на небо и сказал:

— Он хороший человек, только читать не умеет. Пока он кончит, Воронцов здесь будет.

Хаджи-Мурат подозвал стоящего мюрида, сказал ему что-то на ухо. Тот убежал. Через минуту он вернулся. С ним шел человек в офицерской форме, без погон. Шамиль с уважением обратился к офицеру, указал ему на Петерикова, представил его:

— Господин ординарец... Господин...

Шамиль повернулся к Петерикову, чтобы представить его офицеру, и увидел обалдевшее лицо стоящего во фронт Петерикова и бормотавшего:

— Ваше высокородие... господин поручик... Сказывали... поручик Варлинский убит. А вы, получается, дышите... Дайте потрогаю...

Он потрогал бывшего поручика.

— Нет, выходит, жив... И чего только на свете не бывает: и господа от господ убегают...

Шамиль взял у него приказ и, передав Варлинскому, попросил прочесть. Тот начал читать:

«Во исполнение высочайшей воли приказываю всем войскам кавказской линии, находящимся под моим командованием, начать единовременное решительное наступление по всему фронту, истребляя и предавая огню все непокорные аулы. В первую очередь стереть с земли аул Ведено, гнездо шамилевской банды, далее — Дарго, Хунзах, Унцикуль, Гоцатль и все прилегающие. Для наказания непокорных выделить роту особого назначения — солдат, больных дурными болезнями, и вменить им в обязанность потешаться женами и детьми отступников царя и бога. Особо не щадить беглых русских. Выступить пятого сего июля.

Генерал-адъютант наместник на Кавказе Воронцов-Дашков».

Варлинский кончил читать. Воцарилось молчание. Только слышно было, как пузыри пускал спящий на руках у Шамиля ребенок. Петериков, вздохнув, пробурчал:

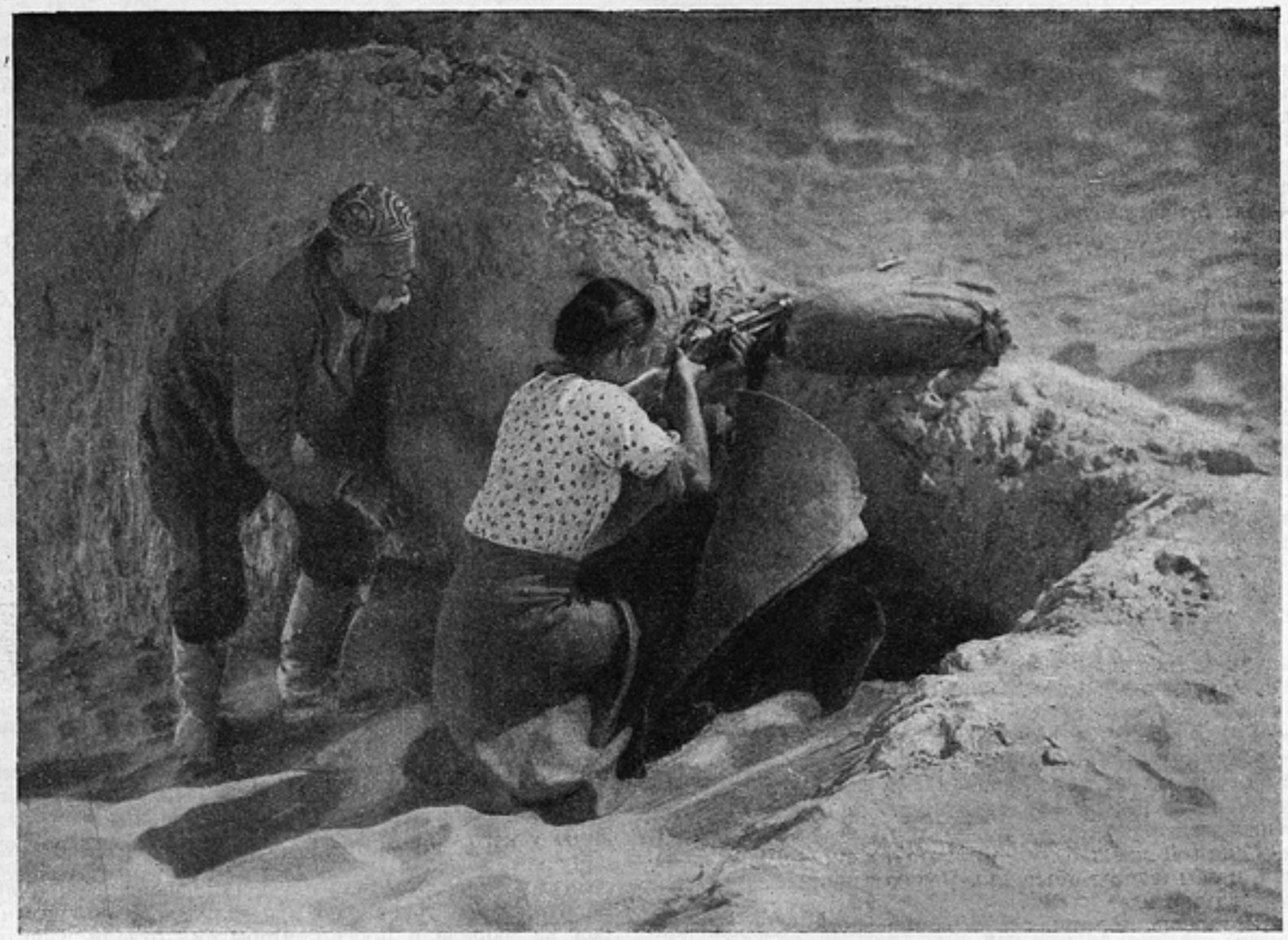
— Нехристи... Не зря Пугачев бунтовал...

Шамиль спросил:

— Кто такой Пугачев?

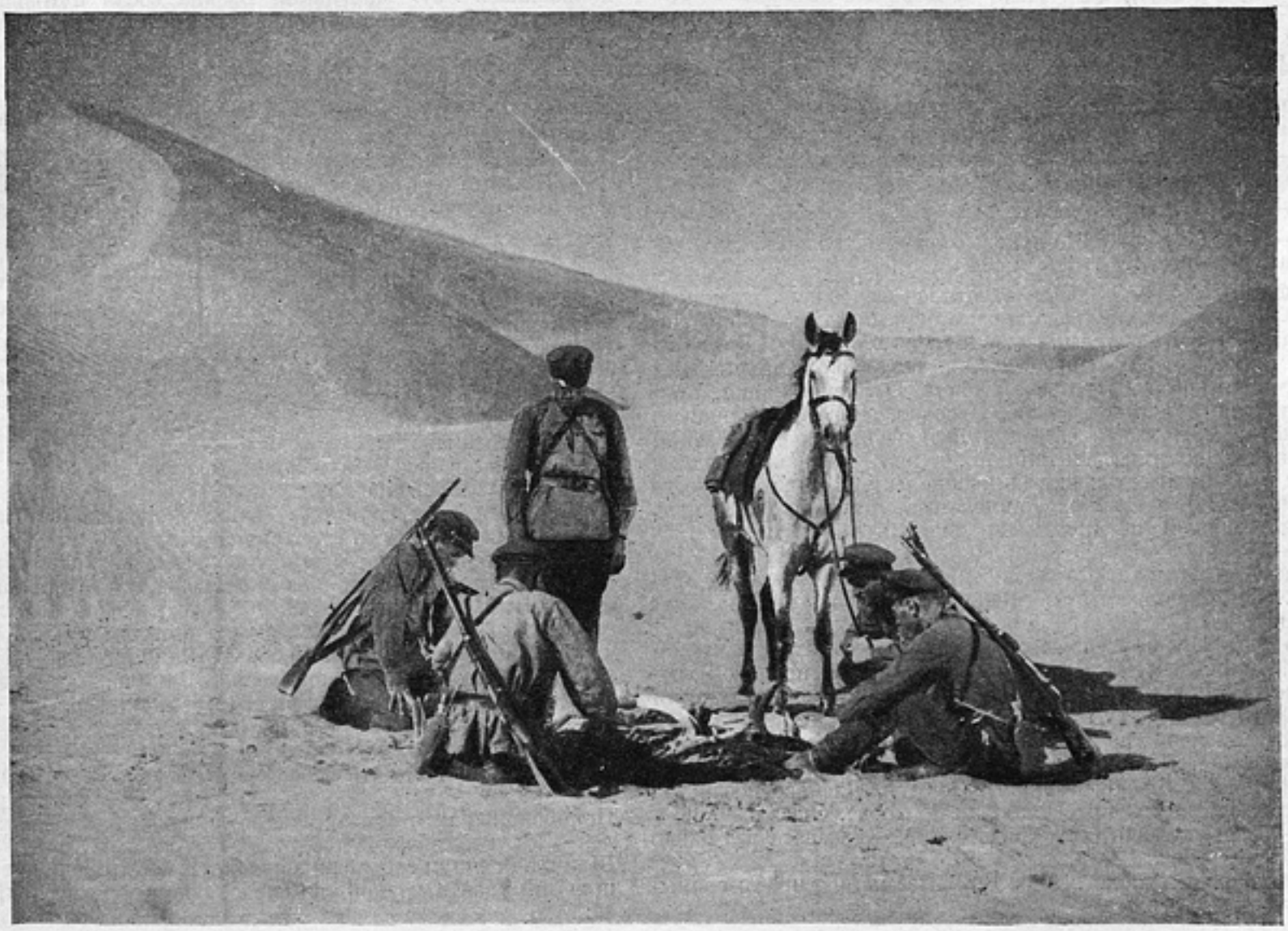
— Вроде тебя, только из наших, уральских...

Опять воцарилась тишина. Шамиль, раздумывая, качал ребенка. Где-то прокричал петух. Шамиль сказал молчавшему мюриду:



„ТРИНАДЦАТЬ“

Сценарий И. Прута и М. Ромма. Оператор Б. Волчок. Мосфильм. На фото вверху артист А. Чистяков в роли Постникова и засл. арт. Е. Кузьмина в роли жены командира



— Эльдар, пока не рассвело, езжай в Чечню к Даниель-беку, передай ему — так тяжело никогда не было. Воронцов идет кончать с Дагестаном. Как всегда, Даниель-бек должен первым защищать. Пусть поднимает на газават всю Чечню. Еще скажи, по-старому его люблю и уважаю. Потом езжай к Кибит-Магоме, пусть он поднимает даргинцев.

Шамиль повернулся к Хаджи-Мурату, продолжал:

— Ты готовь свой отряд. А ты, Варлинский...

Шамиль взял его за пуговицу мундира, покрутил минуту, потом спросил:

— Урусы с урусами воевать будут?

Варлинский ответил:

— Пока есть царь — всегда...

— А пушки успеешь отлить? Три дня осталось!

Варлинский кивнул головой.

— А стрелять будут?

— Должны... Но...

Варлинский развел руками, что означало «посмотрим». Все удалились, остался Шамиль с Петериковым.

— Эх, урус Иван, дай бог всем урусам твое сердце. Пойдем джигита накормим, — он указал на ребенка, — завтра и ему воевать...

Часть вторая

Всадник несется через аул. За ним увязалась свора овчарок. Он остановился у богатой сакли и пять раз отрывисто постучал. Ему открыли дверь.

— Где Даниель-бек? — спросил гонец Шамиля.

— Селям алейкум, кунак, — послышался чей-то голос из темноты сакли. С лучиной в руках, в черкеске, накинутой на белье, вышел высокого роста красивый горец лет пятидесяти.

— Селям Даниель-беку, — сказал гонец, — Шамиль передал, чтобы газават объявлял, Чечню поднимал, Воронцов через два дня идет на Ведено.

— Кого еще Шамиль зовет на газават? — спросил Даниель-бек.

— Весь Дагестан. Сейчас поеду к Кибит-Магоме. Варлинский уже пушки отлил. Шамиль сказал, что больше всех уважает тебя, больше всех надеется на тебя и самый главный — твой отряд.

— Я поеду с тобой к Кибит-Магоме, — ответил Даниель-бек и крикнул что-то в темноту сакли. Ему принесли черкеску и оружие. Быстро одевшись, он сел на подведенного коня и вместе с Эльдаром исчез в темноте.

В темноте едут двое. Они подъезжают к бурной реке. Остановились, ищут брода.

— Так Шамиль сказал, что мои чеченцы спасут Ведено?— спросил Даниель-бек.

— Да, — ответил мюрид.

— Тогда передай Шамилю, если его увидишь, что газавата не будет...

Раздался выстрел. Эльдар схватился за сердце, крикнул: «Больно!» и медленно свалился в бурный поток Кайсу. Лошадь убитого, испугавшись, кинулась в сторону. Даниель-бек повернул лошадь, поехал обратно. Он проехал шагов пятьдесят и услышал топот. Остановил коня, прислушался и пустился вскачь. Проехав, снова прислушался. Топот приближался. Он спрятался за скалу, стал быстро заряжать пистолет. В темноте на него неслась лошадь и как вкопанная остановилась неподалеку. В ночной мгле не было видно всадника. Даниель-бек, направив пистолет, ждал. Лошадь не двигалась. Даниель крикнул:

— Кто?

Никто не отвечал. Даниель-бек выстрелил, лошадь удрала... Он продолжал путь. Вскоре опять послышался топот копыт.

Эхо раздавалось в ущелье. Казалось, что мчится много коней. Даниель пустил свою лошадь в карьер по узкой тропинке. Топот все приближался. Даниель-бек осадил коня и приготовился встретить врага лицом к лицу. Из-за поворота выскочил взмыленный конь убитого мюрида. Увидя перед собой Даниель-бека, конь остановился и навострил уши. Даниель с облегчением вздохнул. Ласково посвистал коню, взял под уздцы, похлопал по морде, сказал:

— Зачем хочешь быть свидетелем? — Газавата все равно не будет.

И выстрелил лошади в ухо. В обрыве летело что-то громыхая — и все стихло.

Аул был взбудоражен как пчелиный улей. По узким и отвесным улицам шли пешие, конные, вооруженные ружьями, вилами, шашками и просто дубинами, мужчины молодые, старые и женщины. Вся эта масса спешила к маленькой площади близ мечети, откуда с высоты минарета слышалось завывание муллы. Вокруг площади амфитеатром мостились плоские крыши саклей, усыпанные людьми. На нескольких крышах стояли беглые солдаты русской армии в мундирах без погон. Среди них был Петериков. На руках он держал своего Ваську. Впереди русских стоял Варлинский. На крыше, расположенной рядом с мечетью, стоял Шамиль со своими наибами. Здесь были Инко-Хаджи, Лабазан Андийский и другие. Сама площадь была заполнена табуном лошадей и скота.

На груди соседа Петерикова, старого бородатого солдата, висел георгиевский крест и шамилевский орден.

— Чего делать будут? — спросил его Петериков.

— Хаджи-Мурат отнял «Неприступную», — теперь делить будем. Таков наш закон, — ответил русский ветеран.

В это время шум, говор стих, и на всю площадь раздались слова:

— Кому соха спину согнула?

Это кричал Инко-Хаджи, любимый наиб Шамиля.

— Мне... мне... — раздалось в толпе, и поднялись руки.

— Возьмите по паре царской скотины и со вспаханного поля треть урожая военной казне отдадите.

Кинулись к площади, где раздавали скотину. Среди получавших горцев были и русские солдаты. Быков разобрали. Остались лошади, коровы и мелкий скот. Глашатай кричал:

— Лошадей возьмите те, кому больше пятидесяти лет, и те, кто сегодня идут на газават.

Пожилые горцы подходили к табуну лошадей. Каждый старался выбрать получше. Там же был сосед Петерикова. Сзади, в очереди, примостился сгорбившийся человек. Лицо у него было повязано башлыком. Когда он подошел получать лошадь, мюрид, раздававший коней, подозрительно посмотрел на него и сдернул башлык. Он оказался мальчиком лет тринадцати. Он жалостливыми глазами смотрел на мюрида и просил, чтобы ему отдали лошадь, так как он тоже хочет итти на газават. Мальчику дали подзатыльник и прогнали.

Петериков внимательно смотрел за происходящим. Неподалеку от него стояла молодая красивая горянка. Петериков, увидя ее, стал приглядываться к ней. Она, видимо, понравилась ему. Маленький Васька сосал пуговицу на потном мундире отца. Глашатай продолжал монотонно кричать:

— У какой матери высохла грудь, чтобы молоком детей кормить?

— У меня... у меня... — раздались женские голоса.

Инко-Хаджи продолжал вопрошать:

— А кто хочет вскормить джигита как Хаджи-Мурат?

— Я... я... — кричали матери.

— Возьмите по царской корове и вскормите детей как он...

Инко-Хаджи указал на Хаджи-Мурата, который стоял улыбающийся, затянутый в добрую черкеску, заложив руку за чеканый золотом кинжал. В нем было детское самодовольство. Шамиль посмотрел на него и улыбнулся.

В это время неподалеку, где стояли русские солдаты, послышались какие-то выкрики. Там окружили Петерикова беглые солдаты, подталкивали его, чтобы он вышел вперед.

Смеясь, уговаривали:

— Скажи, что у тебя молоко высохло...

Кто-то другой подсказывал:

— Говори — не дойный... проси корову для сынка...

Чрезмерная ретивость товарищей смутила Петерикова. Он хотел удрать, но товарищи не пускали. Васька, испугавшись, заорал. Петериков неуклюже стал успокаивать и укачивать ребенка. Тот еще больше разорался. Солдаты смеялись. Стоявшая рядом горянка поглядывала на «плохого» отца со страданием. Подошел Шамиль. Взял на руки ребенка. Тот сразу успокоился. Шамиль, обратившись к инициатору этой затеи, спросил:

— Когда твоя жена умерла, ты смеялся?

— Нет, — ответил смущенный солдат.

— Зачем над ним смеешься? Он солдат... Разве его дело сына кормить?

Приободрившийся солдат начал оправдываться:

— Вот я и говорю, чтобы корову требовал...

Шамиль оглянул собравшихся вокруг него мужчин и женщин и, указав рукой на красивую горянку, спросил ее:

— Где твой ребенок?
— Аллах его взял, — ответила она.
— А муж?
— В Ахульго убили.
Шамиль протянул ей маленького Ваську и ласково сказал:
— Возьми корову и корми джигита... А Иван-урус, — он указал на Петерикова, — солдат, его дело на газават итти, сына защищать...
Петериков, довольный таким исходом дела, посматривая на красивую горянку и Ваську, улыбаясь, ответил:
— Что же... я ничего... можно-с...
По аулу понеслась песня газавата:

«Слуги верные Аллаха,
Меч священный обнажите
И во славу газавата
В битве головы сложите»...

Народ пел, потрясая оружием в руках. Когда гимн стих, на крышу сакли, где стоял Шамиль, взошла старушка. Она вела мальчика. Это был тот, который прикидывался стариком и хотел получить лошадь. Она подняла руку, чтобы прекратили шум. Смело и с достоинством обратилась к Шамилю:
—Когда ночью я услышала... газават... я разбудила сына и сказала: «Гамзал, слышишь, что кричат? Возьми кинжал убитого врага и иди умирать!» Он сказал: «Хочу итти, но стыдно, скажут, — ты маленький, тебе баранов пасти». Тогда я подумала и сказала: «Гамзо! Разве умирать стыдно? Или хочешь бекам и ханам ноги целовать»? И он мне ответил: «Хорошо... пойду!» И поклялся умереть, но не вернуться побежденным. Правда, Гамзо?
Гамзо кивнул головой. Она продолжала:
— Он имеет все: силу, ловкость и кинжал. Шамиль! Он хочет иметь еще одно... лошадь, чтобы быть как Хаджи-Мурат и не упускать врага.
Шамиль обнял мать и сказал ей:
— Мать моя, если на нашей родине будет сто человек, вооруженных твоим сердцем, то сто тысяч солдат генерала Воронцова нам не страшны.
И, пожав руку Гамзало, как равному себе воину, ответил ему:
— Я дам тебе свою лошадь.
И Шамиль приказал подвести своего коня. Крики одобрения огласили аул. Но сразу все стихло... Раскидывая толпу на полном скаку влетела сотня всадников. Впереди ехал Даниель-бек. Он подъехал к Шамилю и печально спросил:
— Чему вы радуетесь?
Шамиль, обрадованный их приездом, ответил:
— Вашему приезду, тому, что с тобой вся Чечня и Дагестан на коне.
Даниель смотрел непонимающе и, разведя руками, удивленно спросил:
— Я не понимаю тебя, Шамиль... со мной осталась моя последняя сотня...
Шамиль, чувствуя какую-то надвигающуюся катастрофу, боясь выдать свое волнение, тихо сказал:
— Два дня назад Эльдар поехал к тебе и к Кибит-Магоме, чтобы вы подняли газават... Воронцов идет...
Народ с напряжением слушал этот разговор. Лицо Даниель-бека исказилось досадой. Он ударил себя по голове, еле сдерживая вырвавшийся крик, проговорил:
— Зачем так поздно? Вчера Бутлер занял все дороги... Мы еле спаслись... Русские скоро будут здесь...

Часть третья

В низкой сакле, на коврах, поджав под себя ноги, заседал совет наибов Шамиля. Здесь Лабазан Андийский, Даниель-бек, Инко-Хаджи, Шамиль и Варлинский. Перед ними стоит Хаджи-Мурат. Он горячо доказывает:
— Мне нужно только две сотни джигитов. Я прорвусь в Грозный и сниму голову Аргутинскому. После этого спите спокойно...
Лабазан, недоверчиво глядя на Хаджи-Мурата, ответил:
— Ты не прорвешься. Их в двадцать раз больше. Вас перебьют, и мы останемся без воинов, без Хаджи-Мурата и без Дагестана...
Хаджи-Мурат ответил:
— Я уважаю твои седины, но не уважаю твое черное мнение. Пусть скажет Шамиль, когда-нибудь врал Хаджи-Мурат?
Шамиль отрицательно покачал головой.
Хаджи-Мурат, обращаясь к старику взглядом, руками показал на шамилевское подтверждение своих слов.
Исподлобья смотревший на Хаджи-Мурата Даниель-бек спросил:
— А если ты промахнешься и не убьешь Аргутинского, тогда?..
Хаджи-Мурат молча подошел к подоконнику, схватил персик, поднес Даниель-беку и спросил:
— Ты трус?
Даниель указал на Шамиля, сказал:
— Спроси Шамиля...
Шамиль ответил:
— Никогда не был...
Тогда Хаджи-Мурат настаивал:
— Если не трус, поставь на голову...
Не успел Даниель-бек ответить, как Хаджи-Мурат положил ему персик на голову, сам отскочил в угол комнаты и, не целясь, выстрелил. Персик разлетелся на части. Даниель-бек спокойно смахнул с головы остатки персика, сказал:
— Ты меня не пугай... Твой план хорош... только не для нас. С твоими планами можно побить персов, русских— никогда. Здесь нужно иметь голову, холодную, как лед, а сердце, горячее, как пламя, тогда мы не будем висеть на русских штыках...
Хаджи-Мурат с негодованием посмотрел на Даниель-бека и оборвал его:
— Ты меня тоже не пугай. Кто любит Дагестан, у того не холодная голова и не твое сердце. Смотри, я шестнадцать ран имею от русских штыков...
Хаджи-Мурат разорвал на себе бешмет и показал раны.
— И еще столько не боюсь. А вы все — трусы... — с негодованием кричал Хаджи-Мурат.
— Разве раны — храбрость? — с удивлением спросил Даниель-бек Шамиля.
— Нет, — ответил тот.
После этого ответа Хаджи-Мурат, как коршун, налетел на Шамиля:
— А твоих восемнадцать при взятии Гимры — это от трусости?
— От храбрости, — спокойно заметил Даниель-бек.
— А мои?
— От трусости...
— Почему?
— У Шамиля все раны в грудь, у тебя есть в спину, — в том же тоне ответил Даниель-бек.
— Правоверные! — кричал Хаджи-Мурат. Что вы молчите? Если нас в десять раз меньше, то разве лучше, чтобы наших жен и детей портили солдаты?
Шамиль рукой остановил кричавшего Хаджи-Мурата и сказал ему спокойно:
— Твое мнение мы уважаем. Дай теперь Варлинского спросим: голова у него умная, а сердце честное, тогда решим, что делать...
И, обратившись к Варлинскому, спросил:
— Пушки будут готовы?
Варлинский кивнул головой.
— Стрелять будут?
Варлинский повторил кивок.
— Где думаешь их поставить?
Варлинский не сразу ответил. Подумал, посмотрел на карту и потом уверенно сказал:
— Если русских завлечь в Бурнутайское ущелье, тогда хорошо артиллерию установить сверху. Берусь уничтожить весь отряд.
Хаджи-Мурат презрительно посмотрел на Варлинского и перебил его:
— Разве русские — дураки?
И, злобно смеясь, он повторил:
— Завлечь... Завлечь... Русский народ — умный народ, а ты...
И он жестом показал рукой, что у Варлинского не все в порядке в голове. Потом, резко изменив тон, в упор спросил Шамиля:
— Скажи, не хочешь моего плана?
Шамиль указал на присутствующих и ответил:
— Никто не хочет...
Хаджи-Мурат поднял с пола бурку, оружие, забрал в охапку, направился к двери, там остановился и добавил:
— Родины я не отдам! Шамиль, любил тебя, верил тебе, отцом считал, думал правильное дело делаешь. Теперь вижу твое сердце—лед, а голова, горячая, как у сумасшедшего. Я ухожу со своими аварцами...

Он хлопнул дверью и вышел. Воцарилась тишина. Все ждали, что дверь откроется и войдет снова Хаджи-Мурат, но дверь не открывалась. Шамиль поднялся и сказал своим наибам:

— Так тяжело никогда не было. Пусть каждый подумает как быть. Я пойду помолюсь, спрошу Аллаха, где помощь искать...

Медленной и задумчивой походкой вышел Шамиль в соседнюю комнату. Затворил за собой дверь на засов. И вдруг в нем пропало спокойствие... Он быстро сдвинул с себя черкеску и в одном бешмете вылез через окно. Он бежал, скрываясь по темным улицам. Добежал до края аула, увидел впереди силуэт едущего всадника, крикнул:

— Хаджи-Мурат!

Всадник не слышал и въезжал на гору. Шамиль бежал легко и быстро. Догнал. Молча пошел рядом с Хаджи-Муратом под гору.

В ночном свету виднелись снежные вершины. Внизу в тумане мерцали огни аула. Шамиль оглянулся кругом и сказал тихо Хаджи-Мурату:

— Здесь нас никто не услышит—только Аллах близко...

Шамиль указал на небо:

— Но он тоже состарился... Газават провалился... Друзья изменяют... А у Воронцова так много войска...

Горе слышалось в голосе Шамиля. Хаджи-Мурат перебил его:

— Шамиль, ты мне говорил пословицу: «Веревка хороша длинная, а речь — короткая». Говори — зачем пришел, что хочешь?

Шамиль ответил:

— Ты звал спасти свободу твоего Дагестана?

— Вы — изменники, — перебил Хаджи-Мурат.

— Так слушай и думай, Хаджи-Мурат. Есть возможность спасти родину, но трудно... Этими руками убил бы того, кто предложил бы дело, которое сейчас услышишь от меня. Кровь детей моих каплю за каплей отдал бы, но то, о чем буду просить тебя, сил нехватило бы исполнить. Хаджи-Мурат, можешь ли честное твое имя втоптать в грязь?

Шамиль замолчал и испытующе посмотрел на Хаджи-Мурата.

— Говори, не бойся, — ответил Хаджи-Мурат.

— Так слушай. Нужно, чтобы с рассвета нового дня в ауле собак пугали именем Хаджи-Мурата, а слышавшие отплевывались; нужно, чтобы с утра разнеслась весть, что Хаджи-Мурат — изменник и предался... Воронцову... Ты слышишь меня?

Хаджи-Мурат стоял с растерянными, бессмысленными глазами и не отвечал. Шамиль толкнул его.

— Говори... Говори... — пролепетал Хаджи-Мурат.

— Потом нужно притти к Воронцову и сказать ему: «С Шамилем не поделил власти, дружбы между нами никогда не было. Он испугался, что я хочу быть имамом, и решил убить меня... Я ушел». Потом открой ему наши «секреты» и предложи наступление на Ведено через Бурнутайское ущелье, где будет ловушка Варлинского, тогда ты спасешь Дагестан...

Хаджи-Мурат, недоумевая, тихо спросил:

— Честное имя втоптать в грязь?

Шамиль, укоризненно качая головой, ответил:

— Разве кинжал, запачканный грязью, темнеет... Оттертый, он ярче блестит...

Хаджи-Мурат молчал. Он не мог смотреть в глаза Шамиля. Отвернулся, но молчал, а потом спросил:

— А что будет с домом моим?

Шамиль, смотря в упор на Хаджи-Мурата, тихо отвечал:

— Дом... дом пепел развеет...

Хаджи-Мурата окончательно раздавили эти слова.

— А мать? — допытывался он.

— Ее как мать изменника проклянем и прогоним из аула... — тихо ответил Шамиль.

— А жена? — с горечью в голосе спрашивал Хаджи-Мурат.

— Пойдет за матерью...

— Что же с сыном моим будет? — смотря в упор, кричал Хаджи-Мурат.

— Посадим в яму как сына изменника...

В стеклянных глазах Хаджи-Мурата была одна беспомощность. Он молчал и стоял, не чувствуя никого и ничего. Шамиль шопотом спросил:

— Решился?

Хаджи-Мурат, как бы очнувшись, подняв глаза, пролепетал:

— Ты мне веришь?

— Да, — ответил Шамиль.

— Еще кому?

— Даниель-беку...

— Зачем Даниелю?

— Он имел все у русских — богатство, чин, бросил, чтобы спасти Дагестан, и делом доказал это...

Хаджи-Мурат слушал. Видимо, трудную минуту в жизни он испытывал. Шамиль совсем тихо спросил его:

— Ну?

Хаджи-Мурат стоял молча и долго. Когда он поднял голову, чтобы ответить, Шамиля не было. Внизу, в ущелье, клубился туман, сквозь который просвечивали огни аула. Хаджи-Мурат глазами искал Шамиля. Крикнул:

— Шамиль!

И только эхо ответило в горах:

...Шамиль... Шамиль... Шамиль...

Скрипнула низкая дверь сакли, и в комнату, где сидели думающие и ждущие Шамиля наибы, тихо, тем же медленным шагом вошел Шамиль. Взоры всех вопрошающе устремились на него.

— Чем обрадовал Аллах грешных? — спросил Даниель.

— Аллах сказал, чтобы дать бой в Бурнутайском ущелье. Ты с чеченцами и с артиллерией Варлинского будете с одной стороны ущелья, я — с другой. Так мы победим Воронцова.

Сказав, Шамиль молитвенно поднял руки вверх.

Слушающие наибы в знак согласия гладили свои бороды.

Утренние лучи солнца радугой переливались в клубах дыма. Тлеет догорающая сакля. Последние вздохи умирающего пламени... Там, где было жилище Хаджи-Мурата, теперь груда пепла. Около нее на камнях сидит старушка с немногим домашним скарбом. Видимо, тяжелое горе мучает ее. Она, монотонно покачивая головой, что-то шепчет. Мимо проходит Петериков. Ведет корову. Увидя ноющую старушку, подошел, спросил:

— Горько, бабуля? Хорош был сынок, да что-то скрутило...

А мать все так же монотонно мотала головой и повторяла:

— Зачем я его родила?

Часть четвертая

Отделанная позолотой белая дверь открылась, и в приемную князя Воронцова, полную высокопоставленного чиновничьего люда, вошел Хаджи-Мурат. Он был одет в белую черкеску, обшитую блестящими галунами. На голове папаха с белой чалмой. Глаза всех присутствующих устремились на него. Кругом шопотом произносили его имя. Красивый адъютант поздоровался и попросил его сесть, пока он доложит наместнику. Но Хаджи-Мурат отказался сесть. Заложив руку за кинжал и отставив ногу, продолжал стоять с достоинством, оглядывая присутствующих.

Взгляд Хаджи-Мурата остановился на генерале, грудь которого была сплошь увешана орденами. Хаджи-Мурат радостно развел руки и кинулся к генералу. Он тряс руку генералу как своему старому другу. Это был генерал Бутлер. Генерал сконфузился, замялся, а Хаджи-Мурат с восторгом, смотря на грудь, полную орденов, спросил:

— За что храбрый Бутлер получил столько орденов?

Генерал был польщен вниманием Хаджи-Мурата. Торжественно, чтобы все слышали, указывая на каждый орден, он стал называть:

— Это его величество пожаловал за взятие Ингали! Это — за покорение Унцикуля! Это...

Тут генерал замялся. Затем, бодро подправив седой ус, продолжил:

— Это... за отбитие атаки... крепости «Неприступной».

Хаджи-Мурат слушал с большим почтением старого генерала и совершенно серьезно сказал:

— Генерал! За ордена скажи мне спасибо! В Ингали я тебя разбил — ты получил орден... В Унцикуле тебя спрятали от меня в гроб и так унесли — ты получил еще орден... В «Неприступной», помнишь, как ты спал? — и получил еще один орден... Теперь я вижу, как русский царь меня уважает!

Генерал пыхтел и готов был проучить дерзкого горца, но в это время открылась дверь, и адъютант попросил Хаджи-Мурата к наместнику. Воронцов принял Хаджи-Мурата стоя. Старое лицо главнокомандующего было строго и торжественно. Войдя в комнату, Хаджи-Мурат, перекрестив

Народный артист СССР ЛЕОНИДОВ ЛЕОНИД МИРОНОВИЧ (род. в 1873 г.). Снимался в следующих фильмах: «Хлеб» (1918), «Той любви» (1918), «Железная пята» (1919), «Царевич Алексей» (1919), «Крылья холопа» (1925—1926), «Его превосходительство» (1927), «В город входить нельзя» (1928—1929), «Просперити» (1931—1932), «Марионетки» (1933—1934), «Гобсек» (1935—1936).

„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА“

Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото засл. арт. И. Чувелев в роли Патту и арт. П. Кириллов в роли Риуты

загорелые руки, приложив их к груди и опустив голову, сказал:

— Отдаюсь под высокое покровительство доброго царя, обещаю до последней капли крови служить белому царю и клянусь быть полезным в войне с Шамилем, врагом вашим и моим...

Воронцов крепко пожал руку Хаджи-Мурату в знак благодарности и представил его присутствующему на приеме генералу, сказав, что это начальник штаба кавказской армии, с которым следует разработать план захвата Шамиля.

Слышна увертюра оперы «Кармен».

Афиша. На ней надпись:

«Тифлисский оперный казенный театр. «Кармен» с участием знаменитой итальянской певицы Виардо».

В антракте перед последним актом в зрительном зале оперного театра показалась белая черкеска Хаджи-Мурата в сопровождении офицера-адъютанта. Весь партер и ложи зашевелились при виде знаменитого джигита. Дамы не отрывали лорнетов от глаз. Все следили за Хаджи-Муратом. В литерной ложе сидел Воронцов и рядом с ним красивая грузинская княгиня Манана Орбелиани. Она оживленно беседовала с наместником о Хаджи-Мурате.

Княгиня, улучив момент, когда последний посмотрел в их сторону, поманила его пальцем. Хаджи-Мурат, слегка прихрамывая, подошел к ложе и протянул руку Воронцову. Но тот не взял и указал на княгиню. Хаджи-Мурат сконфузился и исправил ошибку. Княгиня, желая замять неловкость, спросила:

— Хаджи-Мурат, правда, что вы самый храбрый джигит на Кавказе?

Хаджи-Мурат, оскалив свои белые зубы, подумал и, показав рукой на сидящих в первых рядах генералов, сплошь увешанных орденами, среди которых был и Бутлер, сказал:

— Если русский царь дал так много орденов своим генералам, сражавшимся со мной, то, видно, он сам думает, что я самый храбрый...

— Сколько же вы человек зарезали? — допытывалась княгиня.

— Ох, княгиня! Если бы не эта черная ночь, сказал бы, но, боюсь, испугаешься и спать не будешь.

В это время погас свет, и Хаджи-Мурат поспешил занять свое место в партере. Он с большим вниманием следил за действием на сцене. Когда началось шествие пикадоров, в ложу наместника вошел адъютант и передал спешный пакет. Воронцов вышел в соседнюю комнату, распечатал письмо. Оно было с фронта, от генерала Аргутинского.

«Ваша светлость, по полученным сведениям от преданного нам Даниель-бека план, предложенный Хаджи-Муратом о наступлении через Бурнутайское ущелье, оказывается ловушкой...»

Со сцены доносился марш пикадоров. Воронцов через открытую дверь смотрел на Хаджи-Мурата. Тот с напряжением следил за сценой Дон-Хозе и Кармен и так переживал эту сцену, что забыл все окружающее. Когда, пропев арию перед «убийством», Дон-Хозе незаметно взялся за нож, чтобы убить Кармен, Хаджи-Мурат вскочил и крикнул на весь театр:

— Барышня, беги... у него кинжал... он хочет тебя убить!

Смех всего зала заглушил оркестр. А когда упала «раненая» Кармен, Хаджи-Мурат, обессиленный, повалился в кресло. Он смотрел на смертельно раненую Кармен и чувствовал ее предсмертные муки в замечательном голосе Виардо. Кругом засмеялись. Он очнулся, повернулся и, увидя кругом смеющихся ему в лицо генералов, понял, что смеются над ним. Он обратился к рядом сидящему, сопровождавшему его офицеру и, страстным жестом указав на смеющихся вельмож, сказал:

— Этот народ не имеет сердца!

Снисходительно улыбающийся Воронцов продолжал читать письмо.

«...Теперь, с разрешения Вашей светлости, мы обойдем в тыл Шамиля, в чем нам поможет Даниель-бек. Хаджи-Мурата советую убрать из Тифлиса. Еще раз напоминаю о заслугах храброго Даниель-бека, который с честью заслуживает титула губернатора после покорения Дагестана.

Уважающий вас и т. д....»

Кончив читать письмо, Воронцов позвал адъютанта и сказал ему тихо:

— Сегодня же под охраной отошлите этого разбойника поближе к Аргутинскому, он с ним расправится...

На сцене лежала «смертельно раненая» Кармен, а Хаджи-Мурат, слушающий ее предсмертную арию, тихо утирал слезы полами своей белой черкески.

Часть пятая

На руках красивой горянки Фатимат лежит Васька, сосет соску. Рядом сидит Петериков. Он нежно и неуклюже обнял ее. Смотрит с любовью ей в глаза и спрашивает:

— Мы тебе нравимся?

Он указывает на Ваську и себя.

Она кивает головой, соглашаясь.

— Подходящие?

Она кивает головой.

— Можно думать, любишь?

Она кивает головой.

— Так что все наладим?

Она кивает головой.

— Значит, замуж пойдешь?

Она отрицательно качает головой.

Петериков удивлен. С недоумением спрашивает:

— Как же так, говоришь, нравимся?

Она кивает головой в знак согласия.

— Ведь, так сказать, подходящие?

Она кивает головой.

— И любишь нас?

Она кивает головой.

— Так почему же не идешь?

Она отрицательно качает головой и сожалеюще добавляет:

— Не разрешает...

— Кто? — возмущенно кричит Петериков.

— Шариат.

— А где он? — настаивает Петериков.

Она указывает на небо:

— У Аллаха... А здесь, на земле...

Она указала на саклю Шамиля.

Петериков нервно закурил козью ножку. Ничего не говоря, надвинул папаху на лоб и ушел. Подходит к сакле Шамиля. Часовой не пускает.

— Доложи, дело секретное, — категорическим тоном говорит Петериков. Часовой спросил за дверью. Петериков вошел в саклю. Шамиль сидел над картой. Он подсел и, ничего не говоря, тоже стал рассматривать карту.

— Говори, какой секрет? — спросил Шамиль.

— Дело насчет бога есть...

И Петериков начал.

— Я ей говорю: «Мы тебе нравимся?» Она говорит: «Да!» Я ей говорю: «Так что подходящие?» Она все: «Да и да». «Значит любишь?» Тоже дакает. «Замуж пойдешь?» И вдруг богом пугает. Вот ты как наместник его на земле, не можешь ли этот спор разрешить? Я согласен свадьбу и по вашему и по нашему...

Петериков задумался и добавил:

— Только малость затруднения есть: без попа придется... и Ваську крестить некому.

Шамиль засмеялся, похлопал по плечу, сказал:

— Ваську крестить я буду... Русский бог не рассердится... А свадьбу два раза справим: и по нашему и по вашему...

В это время вбежал часовой, за ним весь в пыли мюрид. Запыхавшись, он выговорил:

— Русские не пошли на Бурнутай, идут прямо на отряд Даниель-бека, скоро будут там...

Шамиль взглянул на карту, горько покачал головой и велел часовому позвать Даниель-бека.

Вскоре вошел Даниель-бек.

— Судьба в твоих руках... — обратился к нему Шамиль. — Бутлер не пошел на Бурнутай... идет к нам в тыл... на твой отряд...

Даниель стоял, как бы пораженный этой вестью. Потом, взявшись за затылок, потерев его крепко, сказал Шамилю:

— Отец всегда говорил, что опасен враг в личине друга. Нас предал Хаджи-Мурат и выдал план Бурнутая...

Шамиль уперся глазами в карту. Окружающие молчали. Петериков тихо вышел, за ним последовал гонец. Когда остались вдвоем, Даниель спросил:

— Шамиль, если ты мне доверяешь судьбу Дагестана, не пожалей души изменника... Он еще покажет себя... Я пошлю убить Хаджи-Мурата... Ты согласен?

Шамиль молчал. На дворе заиграли «зорю». Шамиль встал, подошел к Даниель-беку, обнял его и, тихо гладя по плечу, сказал:

— Ты остался один... Помоги мне спасти Ведено.

Фатимат сидела с Васькой и исподлобья смотрела на приближающегося Петерикова. Он подошел, молча поцеловал Ваську, потом ее, сказал:

— С богом договорился... осталось с генералом.

Повернулся и направился к краю аула. Женщина растерянно смотрела вслед. Трубач играл тревогу. У нее вырвалось:

— Петя, куда?

Петериков, не поворачиваясь, махнул рукой, ответил:

— Успеем, дай кончить с Воронцовым...

Пушка. На ней надпись:

«Эту пушку отлили, чтоб угостить Воронцова. Отлил Варлинский в Ведено».

За земляным валом расположилась батарея из четырех новых орудий. У одной из пушек стоит Петериков. Около батареи много горцев. Они с любопытством рассматривают новые пушки, подходят к примостившемуся на завале с подзорной трубой Варлинскому и с любовью хлопают по плечу, выражая одобрение пушечному мастеру. Внимательно разглядывая батарею, подъехал Даниель-бек близко к пушкам, шутя спросил русского канонира:

— А из этой штуки не больно своих русских бить?

Старый бородатый ветеран, стоявший около Петерикова, ответил:

— Коли свои, то пусть к нам идут... тогда бить не будем.

Даниель-бек, одобрительно кивнув головой, сказал ветерану:

— Правильно говоришь... Молодец... Дело понимаешь.

Ветеран, довольный одобрением начальства, отковырял.

Далеко послышалась «зорька». Даниель, повернув коня, уехал. Все бросились смотреть в сторону, откуда должен был появиться противник. Один из канониров, поднявшись за бруствер, внимательно разглядывая горизонт и что-то увидя, крикнул:

— Братцы, смотрите... Богородица родная... Апшеронцы наши идут...

Все старались увидеть, куда показывал солдат. Вдали показалась масса игравших на солнце штыков. Варлинский, крикнув «по местам», подбежал к орудию, стал проверять наводку и скомандовал:

— Приготовиться первой артиллерийской батарее свободных бойцов!

Трубач проиграл «приготовиться».

Вдали раздалось глухое «ура». Апшеронцы пошли в атаку. Канониры с зажженными фитилями следили за смотрящим в подзорную трубу Варлинским. Апшеронцы приближались. Варлинский подал команду: «По отряду генерала Бутлера! Огонь!»

И в это время один из канониров выскочил вперед, встал перед пушками и крикнул:

— Братцы, в кого стреляем?.. Своих родных русских... Что бог нам скажет...

Произошло замешательство. Канониры боялись поджигать фитили. Перед пушками стоял их товарищ. Варлинский было опешил. Он выхватил пистолет и, крикнув стоявшему перед пушками канониру: «Видно, мало тебе спину кроили»... прицелился.

Петериков кинулся вперед и, загородив солдата, сказал Варлинскому:

— Пулю жалко, видать, пока темный...

И отшвырнул труса с такой силой, что тот остался лежать на месте. Сам подбежал к своей пушке и крикнул:

— По генералу Бутлеру! Огонь!

Поджог фитиль. Рядом стоявший канонир последовал его примеру, ответил:

— По полковнику Пулло! Огонь!

И в грохоте орудий кто-то кричал:

— По поручику Пузову! Огонь!

И поджигали фитили.

Но бутлеровцы, воспользовавшись замешательством, шли не останавливаясь. Варлинский скомандовал вторично: «Заряжать пушки, проверять прицелы!» Грянул второй дружный залп. Солдаты дрогнули, но шли твердым шагом. Варлинский приказал приостановить стрельбу.

Горцы артиллеристы недоверчиво поглядывали на своего командира. Войска подошли совсем близко. Варлинский приказал зарядить картечь. Солдаты шли крепким и решительным строем. Они были уже совсем близко от горцев. Варлинский подал команду «огонь». Раздался дружный залп, солдаты дрогнули—и остановились. Канониры быстро заряжали уже почерневшие в пороховом дыму пушки, и после следующего залпа бутлеровцы бежали.

К батарее со всех сторон прибежали горцы, вскочили на завалы и, смеясь, аплодировали не то бегущим апшеронцам, не то победителю Варлинскому и его канонирам. В это время к Варлинскому подбежал мюрид Даниель-бека и сказал, что его зовет Шамиль. Варлинский побежал, мюрид в отдалении последовал за ним. Он пробежал вдоль деревянного завала. Неожиданно перед ним выросла фигура Даниель-бека. Он остановил Варлинского.

— Поручик Варлинский... я вас звал. Ваши орудия слишком хорошо стреляют, не ожидал...

Обрадованный Варлинский отдал под козырек. В это время снова заиграли «зорю» у бутлеровцев.

— Варлинский! — продолжал Даниель-бек, — каждый ваш удачный залп — это выстрел в спину царю и вашему богу...

Варлинский недоуменно опустил руку.

— Я вас не понимаю... — прошептал Варлинский.

— Как ваш начальник приказываю отменить меткую стрельбу, — повысив голос и незаметно взявшись за пистолет, настаивал Даниель-бек.

— Этого ни я, ни мои солдаты не сделают, — ответил Варлинский.

— Вы не выполняете приказа?

— Мы не для таких приказов бежали к Шамилю.

Вдали послышалось громкое «ура». Солдаты вновь шли в атаку. Варлинский, услышав, побежал к батарее. Даниель-бек оглянулся кругом — никого не было, только его мюрид зорко оберегал эту встречу от взора посторонних. Слышались одиночные ружейные выстрелы. Раздался еще выстрел, и Варлинский, схватившись за затылок, крикнул:

— Зачем ты это делаешь?

И упал замертво.

Громкое «ура» было совсем близко. Артиллерия молчала... Ждали Варлинского...

Шамиль стоял на том перевале и у того камня, где последний раз разговаривал с Хаджи-Муратом. Он с беспокойством смотрел в подзорную трубу. Внизу молчала артиллерия. Невдалеке раздался крик. К нему подбежало несколько окровавленных горцев. Они кричали, что все погибло. Измена. Пушки не стреляют, а чеченцы Даниель-бека бежали. Шамиль, услышав, ничего не говоря, как юноша, вскочил на своего коня и понесся вниз.

На месте батареи Варлинского шла ожесточенная рукопашная схватка. Многие шамилевские артиллеристы лежали убитыми. Петериков, весь залитый кровью, бил наступающих на него солдат чем попало. С криком и гиком влетел Шамиль со своими несколькими мюридами и опрокинул солдат за бруствер.

— Где Варлинский? — спросил Шамиль.

Сказали, что ушел к нему и не возвращался.

В это время мимо в панике бежали пешие и конные воины. Шамиль схватил одного из бегущих. Тот вырывался в истерике и кричал, что все погибло. Он плакал. Шамиль, видя, что человек не может притти в себя, ударил беглеца по лицу. Тот перестал плакать и, как бы проснувшись, моргая глазами, спокойно сказал:

— Сказали, Варлинский изменил, русские идут в тыл. чеченцы бежали, Даниель-бек то же.

Шамиль, услышав это, подскочил к Петерикову и крикнул ему:

— Урус, если тебе дорога свобода Дагестана, встань за Варлинского, пока я...

Петериков, успокаивающе подняв руку, ответил:

— Моя свобода — твоя свобода — его свобода...— он указал на солдата, только еще недавно призывавшего не стрелять в «своих», и крикнул Шамилю: — одна свобода.

И, грозно окрикнув своих товарищей, приказал:

— Первой батарее — свободных шамилевцев! Огонь по генералу Бутлеру!

Повернув коня, Шамиль помчался. Навстречу ему бежали в панике горцы. Когда они увидели скачущего в сторону русских Шамиля, кто-то крикнул, что и Шамиль изменил, и тогда уже остановить никого нельзя было. Шамиль, угрожая пистолетом, схватил одного мюрида, крикнул ему:

— Говори, где Даниель-бек?

Горец указал вдоль ущелья. Шамиль направил туда своего коня. Лошадь мчалась, не жалея ног. Она неслась по кру-

тому отвесу, рискуя вот-вот разбиться. Спустившись вниз, Шамиль увидел вдалеке скачущего Даниель-бека. Пустив своего коня наперерез беглецу, он на полном скаку столкнулся с его лошадью и схватил крепко за удила.
Даниель-бек увидел перед собой Шамиля. У него дрожали губы.
— Ты дрожишь как собачий хвост, — сказал Шамиль.
Вдали послышался залп.
— Сказали, ты убит, Варлинский — тоже... Меня обошли в тыл. И тогда все бежали... — стараясь убедить, говорил Даниель.
— Врешь!
— Тогда убей меня! Я же не Хаджи-Мурат...
И при этих словах Даниель-бек разорвал на себе рубаху и, обнажив грудь, крикнул:
— Стреляй! Я отдал Дагестану все... Был полковником, стал абреком... Теперь и жизнь отдаю...
Шамиль перебил его:
— Твоя жизнь пригодится, если ты честный человек. Вернись, собери своих чеченцев, скажи им, что ты не трус и предатель...
Шамиль замолчал и о чем-то думал. Подумав минуту, он сказал:
— Чтобы поверили, скажешь, лошадь испугалась кровью залитого лица и понесла. А я... я тебе голову пулей прорежу... Тогда поверят. Ты согласен?
Даниель-бек, сделав над собой усилие, впившись пальцами в свое тело, крикнул:
— Стреляй!
Шамиль смотрел ему в глаза, потом достал из-за пояса пистолет и сказал:
— Стой и повинуйся, иначе могу промахнуться...
Даниель до крови сжал губы, закрыл глаза, из которых лились слезы. Шамиль поднял пистолет, прицелился. Рука дрожала. Он целился несколько секунд и опустил руку.
— Первый раз рука дрожит, когда в друга стреляю.
Даниель-бек открыл глаза. Они были обезумевшие и смотрели на дуло. Пистолет снова опустился. Шамиль отвернулся от Даниель-бека, потом, неожиданно быстро повернувшись, целясь долю секунды... выстрелил. Кровь залила лицо. Даниель протер глаза.
— Теперь скачи обратно, — сказал Шамиль, — собери своих чеченцев и задержи русских, пока наши отойду в Ведено... Сделаешь — поверю! Еще знай: от правды и Шамиля никуда не уйдешь...
Шамиль повернул лошадь и помчался к бегущим воинам, оставив Даниеля. Он мчался, став на стремена, и кричал, что Даниель-бек жив и непобедим. Услышав это, воины останавливались и стали сбегаться к нему.
Шамиль остановил коня, обратился к собравшимся воинам:
— Кто гонит вас, безумных, и кому показываете вы ваши пятки? Чье жало крикнуло проклятое слово измена? Чьим глазам показалось, что храбрый Даниель-бек бежал? Его голову размозжила проклятая пуля гяуров, и необузданная лошадь, испугавшись кровью залитого лица, понесла. Смотрите... он снова крепок как сталь...
Шамиль показал на приближающегося Даниеля. К нему стали сбегаться со всех сторон чеченцы. Даниель-бек ехал с залитым кровью лицом. Когда он остановился, воины бросились к нему и восторженно приветствовали его. Шамиль отъехал в сторону. Даниель-бек поднял руку—и все стихло.
— Найдите знамя, — сказал он.
Ему подали оборванный лоскут.
Он поднял высоко эту тряпку и скомандовал строиться. Воины собирали оружие и строились в боевом порядке. Даниель сказал им:
— Стыдитесь... родину чуть не предали... Кто хочет искупить вину. . за мною!
Даниель-бек повернул коня и понесся на показавшихся из-за бугра солдат. Вся масса пеших и конных хлынула за ним. Шамиль, смотрел им вслед, пока они налетели на противника. Противник бежал. Шамиль повернул коня и медленным галопом поскакал туда, где раздавались дружные залпы артиллерии Петерикова.

Часть шестая

На площади, где некогда собирался газават, выстроились войска Шамиля. Отдельно стоят чеченцы во главе с Даниель-беком. У него забинтована голова. Там же, на площади, стоят шамилевские артиллеристы. Их возглавляет Петериков. Все смотрят в сторону мечети, откуда появляется Шамиль с Инко-Хаджи. Его встречают громкими криками одобрения и приветствия.
Шамиль подошел со своими нукерами и русскими солдатами, приложил руку к сердцу, откланялся и сказал им:
— Я всегда думал, что русский солдат—самый храбрый солдат... Сегодня разрешаю водку пить...
И добавил:
— Только русским.
Потом подошел Петериков, и Шамиль, особо приветствуя его, сказал:
— Теперь твой чин будет не ординарец, а мюрид и начальник всей артиллерии...
Шамиль надел на Петерикова папаху с белой чалмой и повесил на грудь орден. Под общее ликование Шамиль прошел к Даниель-беку и обратился ко всем войскам:
— Вчера Даниель-бек показал, какой он храбрый мюрид. Нас осталось в Ведено триста свободных дагестанцев, а кругом пять тысяч царских солдат. Наша сила — это чеченский и русский отряды. С ними мы должны победить. От всего дагестанского народа говорю им спасибо...
Шамиль обнял, поцеловал Даниель-бека, потом повесил на грудь ему орден, достал из-за пояса роскошный, чеканый золотом английский пистолет и, передав Даниелю, сказал:
— Пешкеш!
Это был пистолет, из которого он стрелял в Даниеля.
Крики одобрения заглушили гимн газавата.

Сакля Шамиля. Он сидит на ковре, поджав ноги, и руками ест хинкал. Старушка-мать заботливо угощает его. Она старается как можно больше положить сыну еды. Шамиль разводит руками, говорит матери:
— Мать, мне уже скоро пятьдесят лет, а ты со мной как с маленьким..
Старушка бурчит:
— Большой стал как Гуниб, а мать не слушаешь. Ешь говорю. Всю ночь как заяц мокнешь. Бегаешь, голодный ходишь... Вах-вах-вах, какие теперь у Аллаха дети...
Шамиль с любовью и укором в глазах смотрит то на мать, то на полную тарелку. В это время скрипнула дверь, и вошел Даниель-бек. Шамиль обрадовался и стал встречать гостя:
— Как твоя рана?
— Это твоя рана,—смеясь, ответил Даниель.
Они сели. Мать принялась угощать и гостя. Шамиль обратился к старушке:
— Эта рана, — он указал на голову Даниеля, — нас породнила... Теперь он брат мне. До сих пор был у меня Хаджи-Мурат, теперь, вижу, он действительно изменил... Всю жизнь одного боялся — кривого сердца...
Мать слушала этот разговор. У нее затряслась в руках миска. Она волновалась. Внимательно слушая, Даниель с удивлением спросил:
— А когда он ушел к русским, ты еще сомневался?
Шамиль опустил глаза. Со двора доносилась русская солдатская песенка. Шамиль молчал, потом кивнул головой, сказал:
— Да, я его сам подослал к Воронцову, а он выдал нас...
— Шамиль, Хаджи-Мурата народ еще любит, аварцы и чеченцы его считают лучшим джигитом. Он — змея. Ты почему ему хочешь жизни?
Шамиль пристально смотрел в глаза Даниеля. Он искал помощи, правды в своих сомнениях. Медленно покачивая головой, встал. Подошел к матери, обнял ее и подвел к Даниель-беку:
— Мать, дай Даниелю грудь твою поцеловать. Он теперь будет братом моим...
Мать с волнением протянула руку Даниелю. Он подошел, поцеловал ее в грудь. Старушка взволнованно обняла его и неожиданно стала бить себя в грудь, приговаривая:
— Ты мой сын и спаситель. Ты нашел змею и вырвал жало, — и, схватив Шамиля крепко за руку, проговорила:
— Слушай, вот что хочет Хаджи-Мурат. Ночью пришли трое чеченцев из отряда Даниель-бека. Говорят от имени всех чеченцев, что хотят уходить к русским. Воронцов все прощает. Дает пастбища, хлеб, деньги. Сами боялись тебе сказать, просили меня. Я думала, шутит, молчала, теперь вижу — это дело Хаджи-Мурата...
И она бросилась с плачем к сыну. Шамиль, глядя в упор на Даниеля, спросил:
— Это правда?
Удивленный, Даниель-бек сказал;

— Этого я не знаю, но знаю, что старый Хаяма говорил: «Всегда будь осторожен, все дни бедой грозят, и если рок подносит к твоим устам миндаль, то знай — в нем скрыт смертельный яд...»

— Даниель! — пристально смотря на Даниель-бека, спросил Шамиль. — Могут уйти твои чеченцы?

— Нет... — уверенно ответил Даниель.

— А если?..

— Все зависит от Аллаха...

— Тогда пойди скажи народу, что я узнал об измене и буду молить Аллаха, чтобы он сказал, как поступить с изменниками...

И, сдерживая гнев, он обратился к матери:

— Если твой язык два дня молчал об измене, то я тебе не сын... Уйди...

Со двора слышалась веселая русская плясовая песня.

Надпись: «ДВА ДНЯ НАРОД ЖДАЛ КОНЦА МОЛИТВЫ».

Вокруг сакли Шамиля молча сидят на корточках старики, мюриды, беглые солдаты, женщины, дети и муллы. Они настороженно следят за каждым шорохом в сакле. Тысячи глаз устремились на низкую дверь, откуда ждут Шамиля. Только Даниель-бек может входить к молящемуся. Вот он медленно и торжественно идет к сакле. В сакле, у маленького окошечка, притаившись, чтобы никто не видел, стоит Шамиль. Он смотрит на ждущий его народ и не думает молиться. Увидя подходящего к сакле Даниель-бека, Шамиль быстро встал на колени и молитвенно поднял руки.

Скрипнула дверь. Вошел Даниель. Шамиль продолжал молитву, как бы не замечая вошедшего. Окончив религиозный обряд, он спросил:

— Даниель, что мне еще докажет, что Хаджи-Мурат изменник и подстрекает чеченцев уйти к русским?

— Ты сомневаешься как женщина, — ответил Даниель.

— Мы сидим в ловушке и, кроме бога, нам некому помочь. Еще не хотел огорчать тебя... Хаджи-Мурат просил моей помощи, за что Воронцов обещает чин генерала.

Видно было, как в Шамиле боролись любовь к Хаджи-Мурату, вера в него с неопровержимостью фактов. Он решился твердо и бесповоротно, сказал:

— Бог хочет, чтобы Хаджи-Мурат умер завтра до рассвета... Ты пошли своего нукера в Нуху. Иди... Я скоро выйду...

Когда скрипнула дверь и вышел Даниель-бек, сидящие привстали, ожидая Шамиля. Даниель молча рукой показал, что Шамиль еще молится, но скоро выйдет. А Шамиль стоял, притаившись у окна, смотрел на своих сородичей и думал. Вскоре вторично скрипнула дверь, и медленно вышел Шамиль. Он выглядел изнуренным, постаревшим. Народ следил за каждым движением своего вождя. Шамиль поднялся на крышу сакли:

— Жители моей бедной родины... я должен объявить вам страшную весть: чеченцы изменяют долгу правоверных, в преступных сердцах своих положили низкое намерение предать великую нашу свободу. Чувствуя гнусность своего дела, они испугались и обратились к несчастной моей матери. Она как слабая женщина решилась ходатайствовать за безумных... Я двое суток молил Аллаха, чтобы он научил меня, как поступить с изменниками, и Аллах ответил: кто первый высказал позорное намерение, дай тому сто ударов плетью... Я вас спрашиваю: правильно ли мудрое решение бога?

Весь народ, как один, крикнул:

— Правильно, как всегда!

Шамиль продолжал:

— Увы, этой первой... была мать моя... и по воле бога я должен дать ей сто ударов.

Народ заволновался. Шамиль потребовал, чтобы привели мать. Она подошла, склонив голову, и безмолвно встала спиной к сыну. Он взял плеть и начал исполнять приговор. На третьем ударе старушка безмолвно повалилась на землю. Видя, что ей не перенести пытки, Шамиль обнял ее, бережно отвел в сторону и посадил на камень. Сам вернулся на место и, обратившись к стоявшим там мюридам, сказал:

— Остальные девяносто семь ударов как кровный сын ее я приму на себя, разделив позор матери... Бейте, да смотрите, если кто промахнется, потеряет голову.

Женщины, обняв друга друга, молча плакали. Старики закрыли глаза, и только падающие на бешметы их слезы выдавали их чувства. При каждом ударе люди вздрагивали. Даниель-бек нервно теребил подаренный ему пистолет.

Шамиль молча выдержал наказание, встал и спокойно спросил:

— Где те злодеи, за которых мать моя потерпела позор?

Троих чеченцев выволокли к Шамилю. Среди них был молодой мюрид Даниель-бека, присутствовавший при убийстве Варлинского. Чеченцы бросились с плачем к ногам Шамиля, прося прощения. Молодой мюрид остался стоять, понурив голову. Он исподлобья иногда посматривал на Даниель-бека. Шамиль поднял чеченцев, распростертых у его ног, и, обратившись ласково, сказал им:

— Пройдите и скажите тем, кто вас ослепил и прислал, что здесь видели и слышали...

Чеченцы стояли растерянные. Шамиль повернулся и при молчаливом восторге всего народа, который вот-вот должен был вылиться в бурю, направился к себе в саклю. Когда он подходил к своим дверям, один из троих чеченцев — молодой мюрид Даниель-бека — крикнул уходящему Шамилю:

— Большой Шамиль! Что сделать с тем, кто нас ослепил?

— Протрите глаза и спросите вашу совесть, — ответил Шамиль и вошел в саклю

Поднялся крик, вой. Толпа хлынула к крыше, где стояло трое чеченцев. Там происходила потасовка. Петериков со своими артиллеристами кинулся к свалке, протиснулся к месту происшествия и увидел... на земле валялся убитый Даниель-бек. Молодой чеченец вытирал кинжал о полы своей черкески. Он говорил, что чеченцев подстрекал убитый и он же убил Варлинского. Народ выражал свое одобрение молодому чеченцу. Петериков смотрел на убитого полковника, уткнувшегося лицом в землю, и сказал своему товарищу-горцу:

— Эх, Дебир, свою правду народ сам находит...

Из сакли Шамиля выбежал Инко-Хаджи, пробежал на крышу. Раздался выстрел. Все оглянулись. Это стрелял Инко. Он крикнул:

— Тише!

Все смолкли, И, обратившись к народу, продолжал:

— Шамиль забыл еще сказать вам: ночью пришел лазутчик от Хаджи-Мурата. Он просил передать всему дагестанскому народу, чтобы Ведено держали еще пять дней. Он не изменник и идет с аварцами спасать нас...

Крики восторга, одобрения слышались кругом. Петериков обнял мать Шамиля и, лаская недоумевающую старушку, что-то ей объяснял. Где-то раздалась команда: «По завалам!» Площадь опустела. На крыше, зарывшись лицом в землю, валялся бывший полковник Даниель-бек Элисуйский.

Часть седьмая

Поздняя ночь в осажденном Ведено. Мимо завалов из груды камней и бревен, представляющих нечто вроде кустарного крепостного бастиона, идет Шамиль, проверяя посты. Он подошел к земляному валу, где стояла батарея из трех орудий. У пушек, положив голову на ядра, спали канониры. Поодаль храпел Петериков. Шамиль нагнулся над ним и ласково стал щекотать ему усы. Долго Петериков отдувался во сне, потом, испугавшись, вскочил. Шамиль был доволен своей шуткой.

— Иван, урус! Ты спишь как князь — долго-долго...

— Эх, Шамиль Иванович! — мечтающе ответил Петериков. — Я только, только начинаю учиться спать. Когда мы победим, моим денщиком будет генерал Бутлер. Под его сладкую музыку я буду засыпать с солнцем и так же сладко под музыку просыпаться...

Мечтающие глаза Петерикова покрыла пелена грусти. Он уже в другом тоне заговорил:

— Теперь я командир. Вроде генерала.. Ты обещал, Шамиль, Ваську крестить, свадьбу двойную справить, да что-то не видать...

Шамиль серьезно ответил:

— Все будет, только дай Бутлера побить... Нам нужно уйти из Ведено. Кругом кольцо. Нужна помощь Хаджи-Мурата. Вот это письмо надо ему доставить...

Он показал письмо:

— Не знаю, кому можно доверить?

Петериков посмотрел на Шамиля, молча взял письмо, снял со своей папахи мюридскую чалму, снял шамилевский орден, накинул бурку, молча подошел к лежащей на земле фигуре и поцеловал. Это была его Фатимат, на руках которой спал Васька. Повернулся к Шамилю, все так же молча пожал руку и в темноте полез за завал.

„ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ“

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото внизу засл. арт. Н. Хмелев в роли Светлова и нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова

Шамиль направился вдоль земляного завала и снова стал искать кого-то. Вот он остановился у одной спящей фигуры, оглянулся кругом и, убедившись, что никого нет, разбудил спящего. Это был Тагир, убивший Даниель-бека. Шамиль молча указал ему следовать за ним и повел за аул. Он оглянулся кругом и сказал:

— Здесь так же темно, как некогда в твоей совести. Нас никто не увидит. Теперь совесть твоя чиста, но нам жить осталось пять дней. Из кольца Бутлера не выбраться, и в этом виноват и ты...

— Я ж убил Даниеля, что еще я могу сделать,— оправдывался Тагир.

— Встать вместо Даниеля и спасти Ведено,— резко обрезал Шамиль.

— Ты смеешься надо мной, имам... Я бедный увдень, как же мне спасти, если ты, большой Шамиль, не в силах.

— Ты можешь, и в этом ты сильнее меня. Проберись сейчас к русским, они знают тебя как нукера Даниеля. Потом иди к Грозному и подними тех чеченцев, которых Даниель и ты бросили и предали. Скажи им, что свободному Дагестану осталось жить пять дней... Если не можешь этого сделать, то зачем Даниеля убивал?

Слова оборвались. Наступила пауза молчания. Нукер слушал, опустив глаза и о чем-то думая. Когда поднял глаза и хотел что-то ответить, то увидел, как в темноте исчезала фигура Шамиля...

Ночь. У завалов стоит часовой. Он смотрит внимательно в темноту. Кто-то, согнувшись, бежит к нему. Часовой, взяв наизготовку ружье, крикнул:

— Стой... Куда лезешь, гололобый! — грозно спросил часовой.

— Хаджи-Мурат надо—дело большое есть, — на ломаном русском языке ответил горец.

Часовой крикнул старшего. Тот быстро прибежал. Горцу надвинули низко на лоб папаху, портянкой перевязали глаза и повели.

В комнате стоит Хаджи-Мурат. Перед ним горец снимает повязку с глаз. Снял. Это—Петериков. Обрадовавшись, обняли друг друга. Петериков, тряся Хаджи-Мурата, спрашивает:

— Ждут... Сказывают, через пяток дней Ведено освобождать будешь... Дела там плохие... Торопиться надо...

Хаджи-Мурат недоумевающе смотрел на Петерикова.

— Кто ждет? Зачем ждет? — спросил Хаджи-Мурат.— Шамиль же поверил, что я изменник!..

Петериков удивляется. Достает письмо, передает Хаджи-Мурату. Тот читает. Лицо просияло. Радостно подскочив на хромой ноге, что-то кричит. Из соседней комнаты выскочило трое мюридов. Он им, обрадованный, говорит:

— Оружие проверьте. Порох новый всыпьте. Новые черкески наденьте. Шамиль нам опять верит. Ведено спасать едем...

Обрадовавшиеся мюриды кинулись в свою комнату готовиться. Хаджи-Мурат подскочил к запертой двери, стал громко стучать. Вошел постовой.

— Скажи поручику Бучкиеву, что Хаджи-Мурат зовет.

Через минуту вошел офицер, сопровождавший Хаджи-Мурата в опере. Это был поручик Бучкиев. Хаджи-Мурат, подружески похлопав его по плечу, весело сказал ему:

— Мой человек пришел...— он указал на Петерикова.— Говорит, дела Шамиля совсем плохи. Я знаю секрет, как Ведено взять, должен ехать утром Аргутинскому рассказать. Скажи твоим казакам моих лошадей приготовить...

Добродушный корнет развел руками и любезно ответил:

— Разве Хаджи-Мурату можно отказать?..

Хаджи-Мурат широким ударом руки по ладони Бучкиева бурно выражал свою благодарность. Неожиданно что-то вспомнил, застыл, глаза заблестели воспоминанием. Он тихо попросил:

— Еще одно дело есть... Прошу, спой, как пела барышня в театре...

Бучкиев, смеясь, начал напевать арию Кармен «перед смертью». Хаджи-Мурат внимательно слушал и потом тихо стал подпевать Бучкиеву. Временами врал, злился на себя, потом снова вторил. А Бучкиев своим приятным баритоном, смеясь, пел «предсмертную арию» Кармен...

Светало. Петухи пропели темноте прощальную. На дворе Бучкиев спешно садился на лошадь. За воротами была видна полусотня казаков. Он подозвал урядника и сказал ему:

— Помни, Гаврилка, до ущелья не трогать и не упускать!

Сказав, быстро ускакал со своей полусотней казаков.

В комнате Хаджи-Мурат и его нукеры облачались в оружие. Хаджи-Мурат весело насвистывал «Кармен». Они вышли на балкон. Во дворе их ждали лошади. Сели и поехали. Выехав за ограду, Хаджи-Мурат с места пустил своего коня резвой иноходью. За ним последовали остальные. Когда выехали за деревню, Хаджи-Мурат прибавил ходу:

— Эй, кунак, нельзя так... потише...—крикнул урядник.

Хаджи-Мурат оглянулся, улыбаясь, пробормотал что-то и прибавил еще ходу лошади.

— Смотри, задумали что-то гололобые, — закричал один из казаков.

— Говорю, нельзя. Стой! — крикнул урядник.

Хаджи-Мурат, смеясь, показал оскал своих белых зубов и пустил лошадь полным галопом.

— Врешь... Не уйдешь...— крикнул казак и, привстав на стремена, пустился догонять.

Догнал лошадь Хаджи-Мурата, протянул руку, чтобы схватить за поводья лошадь беглеца, но не успел взяться за удила, раздался выстрел. Казак свалился с коня. Только остальные казаки взялись за оружие, как горцы убили еще одного. Остальные повернули лошадей и помчались обратно к крепости.

Хаджи-Мурат с товарищем понеслись к подножию горы. Не доезжая, Хаджи-Мурат остановил лошадь. За ним остановились остальные. Хаджи-Мурат подъехал к Петерикову и сказал ему:

— Ты езжай к реке, так ближе к Ведено. Передай, через три дня будем с самурцами. Мы поедем этой дорогой,— он указал на идущую в гору тропинку.— Так ближе к самурцам...

Попрощались, поцеловались и радостно разъехались. Отъехав шагов триста к реке, Петериков услышал выстрелы, повернулся и увидел: у самого ущелья Хаджи-Мурата и его друзей со всех сторон обстреливали казаки. Раненый Хаджи-Мурат, спрыгнув с лошади, выхватив шашку, кинулся на засаду с криком: «Руки вверх! Я — Хаджи-Мурат...»

Товарищи последовали за ним. Их еще ожесточеннее начали обстреливать. Они уже рубили спрятавшихся за камнями казаков, а окровавленный Хаджи-Мурат шел напролом и кричал:

— Сдавайтесь... Я — Хаджи-Мурат... и вдруг в судороге схватился за ствол одиноко стоявшего дерева и застыл. Горцев всех перебили.

Петериков повернул лошадь и помчался к реке. Вдали за ним показалась погоня.

А Хаджи-Мурат все стоял так же, обняв одной рукой дерево, а в другой сжав кинжал. В него продолжали стрелять. Из-за камня поднялся Бучкиев, посмотрел на Хаджи-Мурата и крикнул казакам:

— Взять его...

Поднялись казаки, увидели стоявшего и обхватившего дерево Хаджи-Мурата, испугались и, снова спрятавшись, продолжали стрелять в мертвеца. Бучкиев приказал остановить стрельбу. Вооружившись двумя пистолетами, вылез из-за прикрытия и медленно пошел на Хаджи-Мурата. Остановился, растерянно смотря на него. Послышалась музыка «предсмертной» арии Кармен. Музыка нарастает. Бучкиев обезумевшими глазами смотрит на окаменелого Хаджи-Мурата. Музыка играет совсем громко, Бучкиев выстрелил одновременно двумя пистолетами. Музыка оборвалась... Хаджи-Мурат все стоял, обняв дерево, и к нему боялись подойти казаки.

Комната в богатой сакле. По углам разбросаны походные военные вещи. На стене висит генеральское пальто.

Лунный свет мягкими пятнами лег по комнате. На тахте, забравшись по-восточному, сидит генерал Бутлер. Перед ним стоит патронный ящик, изображающий письменный стол. Мерцает сальная свеча. Из окна доносится приятный мягкий баритон, поющий старинный русский романс:

«В твоих изумрудных глазах
Увидел я радость свою»...

Бутлер доволен. Он пишет письмо:

«Дорогие мои! Вот, наконец, кончилось. Кончилась пятнадцатилетняя трагедия Кавказа. Завтра Шамиль склонит свою непокорную голову к ногам белого царя. Сегодня мы окончательно разгромили Ведено. У Шамиля осталось пятьдесят мюридов вместе с русскими изменниками, сотня женщин и детей. Утром и этих перебьем смеясь. Оставим только одного Шамиля в подарок Его величеству.

Говорят, в Петербурге начались холода. Шуба цела. Наконец, она будет надета на плечи этого стервеца. Поздравляю с окончательным покорением Кавказа. Целую Ниночку.

Генерал-майор Бутлер».

Песня аккомпанировала радостному письму генерала. Он крикнул:
— Антон! Дай шубу!
Вошел денщик, неся на руках дорогую меховую шубу.
— Моль не поела? — весело спросил генерал.
— Куда же... махорка крепкая, — ответил денщик и с сожалением добавил:—А жаль Шамильке такую шубу... В Петербург в ней поедет...
В это время в дверях показалось двое запыленных с дороги казаков. В руках они держали мешок с какой-то ношей. Генерал, весело обратясь к ним, спросил:
— Что чорт так поздно вас носит?
Казаки поднесли мешок генералу и весело отрапортовали:
— Приказано по всему фронту новость показывать... Интересная... — шутил казак.
— Ну, ну, показывай, — сказал генерал, взял мешок и заглянул. Лицо его сразу изменилось.
— Чья голова? — спросил он.
— Хаджи-Муратки, — ответил, улыбаясь, казак. —Удрать хотел, поймали...
Генерал молча смотрел на мешок. Со двора доносилась песня. Генерал жестом указал, чтобы убрали голову. Когда казаки уходили, он сказал им:
— Когда будете показывать, скажите, что эта голова последняя, война кончилась...
Казаки вышли. Генерал сидел задумавшись. Денщик, застыв, стоял с шубой Шамиля на руках. Из-за окна доносились слова старинного романса:

«В твоих изумрудных глазах
Увидел я радость свою»...

Часть восьмая

Утро. Петериков на животе ползет к завалу. Он подполз к своей батарее. Перелез через завал. Никто его не окрикнул. Кругом все было разворочено. Вместе с горцами валялись убитые русские беглые солдаты. Орудия, сбитые с лафетов, зарылись в землю. Только на одной пушке виднелась надпись: «Эту пушку отлили, чтобы угощать белого царя. Отлил Варлинский в Ведено».
Петериков стоял озадаченный. Он не узнавал три дня тому назад покинутого аула. Все было сожжено и изуродовано. Кругом валялись тела убитых товарищей.
Кто-то, кряхтя, с ружьем поднялся из-за сваленных бревен. Это был одинокий часовой. Петериков кинулся к нему, спросил:
— Что случилось?
Часовой махнул рукой.
— Где Митрич? — допытывался Петериков.
— Убит... — ответил ветеран.
— Инко-Хаджи?
— Тоже...
— Дебир?
— Тоже...
— Кобылкин?
Часовой махнул рукой, что означало немое «тоже». Вздохнув, он добавил:
— Работа чистая...
— А Шамиль? — с боязнью спросил Петериков.
— Ранен... Еле ноги волочит. Ждет Хаджи-Мурата...
Когда же он будет?
— А мой Васька? — перебил Петериков.
— Жив...
Петериков, не дослушав часового, бросился бежать. Он бежал через разрушенный аул. По дороге его встречали раненые и с нетерпением вопрошали:
— Где Хаджи-Мурат?
Петериков бежал, не отвечая. Из саклей выбегали женщины с грудными детьми и, стараясь остановить Петерикова, спрашивали:
— Когда придет Хаджи-Мурат?
Петериков бежал, не отвечая. Подбежав к сакле Шамиля, он увидел, что кругом, так же как некогда на суде над чеченцами, на корточках сидел народ и молча ждал своего вождя. Только теперь были почти одни женщины с детьми и человек двадцать раненых мужчин. Петериков, еле переводя дух, спросил:
— Где Шамиль?
Ему сказали:
— Он думает о том, как спасти Ведено.
Петериков кинулся в саклю, но один из пожилых горцев, сидящий впереди двери, перегородил дорогу, сказав:
— Нельзя!
Петериков отшвырнул мюрида и ворвался в комнату. Шамиль сидел, положив голову на руки, и не молился. Он даже и не повернулся, когда кто-то вошел. Петериков подошел, тронул его. Он очнулся. Глаза загорелись. Обрадовался. Схватив Петерикова, спросил:
— Когда будет?
Петериков молчал. Радость потухла в глазах Шамиля. Петериков сказал:
— Не будет... убили.
Где-то вдалеке, в русском лагере, заиграли «зорю». На окне сакли щебетали воробушки. Шамиль глядел на щебечущих воробьев и, прервав молчание, сказал:
— Скажи правоверным, что я кончил молитву.
Петериков вышел объявить. Не успел он открыть рта, как со всех сторон раздалось:
— Когда придет Хаджи-Мурат?
В это время раскрылась дверь, вышел Шамиль и уверенным шагом прошел на крышу сакли. Обвел всех пристальным взглядом, выражающим радостную весть, и сказал:
— Хаджи-Мурат... — Он сделал паузу и более уверенным голосом продолжал...—Мужественный Хаджи-Мурат просил передать лучшим сынам Дагестана, чтоб они не падали духом...
Раздались одобряющие выкрики. Шамиль продолжал:
— Хаджи-Мурат поднимает самурцев, не предавшихся ханам и бекам, и идет спасать нас...
Шамиль сделал паузу. Народ бурно выражал свое одобрение. Недоумевающий Петериков смотрел на Шамиля, который говорил:
— На помощь к нам еще идут чеченцы. Чеченцы, брошенные Даниель-беком и также не предавшиеся ханам и бекам. Их ведет Тагир, убивший подлого Даниеля...
Раненые и изможденные бойцы и женщины с еще большим энтузиазмом выражали свою радость.
— Теперь нечего падать духом, — продолжал Шамиль, — нам нужно сейчас собраться с силами и ударить отсюда, чтоб соединиться с аварцами и чеченцами, и тогда Ведено будет не нашей могилой, а могилой Бутлера...
Шамиль замолчал. Тишина воцарилась после его слов. Недоумение было у всех на лице. Пробиться, не имея сил?.. Никто этого не одобрял. Лица стали хмурые, недовольные. Старик с завязанным плечом спросил:
— Как же пробиться? Нас семьдесят мужчин и на шее сотни женщин и детей. Ты лучше скажи, что бог думает?— допытывался старик.
Раздались крики, одобряющие старика. Шамиль ответил:
— Бог сказал, если эти двадцать захотят помереть, они победят тысячу солдат и спасут всех своих детей, жен и Дагестан. Можете ли это исполнить?
Народ молчал. Мать, которая когда-то привела на газават своего мальчика Гамзала, сейчас в упор смотрела на этого сына. Он кивнул матери головой и, обратившись к Шамилю, крикнул:
— Можем!
За ним все повторили:
— Можем!
Шамиль ответил:
— Тогда мужчины идите и крепко засните, а женщины снимите с убитых мужей ваших черкески и их военные доспехи... Соберите всех здоровых и раненых лошадей и потом идите тоже спать...
Народ стоял недоумевая.
— Идите и действуйте, как я сказал, если хотите спасти свою свободу,— спокойно настаивал Шамиль.

Шамиль стоял у бруствера разрушенной батареи. Его окружали оставшиеся в живых бойцы. Они все оделись в новые черкески, и вычищенное оружие блестело на них. Там же стояла Фатимат. Она была одета в длинное белое шелковое свадебное платье с серебряными позументами на груди. Петериков прилаживал ремень, на котором висела гармошка. Подбежал маленький Гамзал с бубном в руках и встал около Петерикова. Все с напряжением смотрели на завалы противника. Шамиль еще раз внимательно посмотрел в сторону расположения отряда Бутлера. Заиграла музыка, и двадцать мужчин и одна женщина под лезгинку в медленном темпе вышли плясать. Раздались выстрелы. Танцующие, не обращая внимания, шли под такт музыки. Выстрелы участились. Упал один из танцующих. Остальные, как ни в чем не бывало, без крика и гиканья, смотря в лицо противнику, шли в плавном танце, окружая кольцом свою героиню. Убили еще одного, а они все шли тан-

цуя. Музыка отбивала мерный такт лезгинки. Временами такту вторили оружейные выстрелы. Противник, видимо, нервничал, открыл частую стрельбу. А сзади, у завалов, в безмолвии, со слезами на глазах, в судорогах сжав губы, руки, смотрели оставшиеся женщины и дети на умирающих товарищей. У кого-то вырвался истерический крик. А Шамиль, прищурив глаза, не обращая внимания на убиваемых, следил за происходящим в расположении противника. Стрельба стала реже. Из завалов вылезли офицеры, солдаты. Они недоумевающе смотрели на горцев и потом со злобой стали расстреливать их в упор. Танцующих осталось девять человек. Шелковое свадебное платье Фатимат было забрызгано кровью, а она, сжав свои тонкие губы, гордо выправив свой стан, плавно шла в танце. Смотрящие сзади женщины и дети зажмурили глаза, отворачивались и рыдали на груди друг у друга. Шамиль окликнул их и приказал быстро всем уйти. Осталось шагов сто до противника. Выстрелы становились реже. Потом затихли. Теперь четко слышался ритм лезгинки. Солдаты, выйдя из завалов, стояли и пораженные смотрели на танцующих. Подошел Бутлер со своей свитой. Он молча глядел на окровавленных и в монотонном ритме танцующих горцев. Отвернулся и приказал:

— Кончайте! Они с ума сошли...

Раздался окрик офицеров взводу: «Ружья наизготовку!» Солдаты, нехотя повинуясь, прицелились. Израненный Петериков широко развернул гармошку и, как бы в последний раз набрав воздух, оглянулся назад, к своим.

Из-за завалов, оглашая воздух криками, гиком, понеслась какая-то масса людей и лошадей. Впереди в белой чалме на коне летел Шамиль. Бутлеровцы миг стояли недоумевающе. Кто-то крикнул:

— Тикай! Шамилька обманул...

Генерал Бутлер стоял пораженный, перекрестился, крикнул убегающим солдатам:

— Стойте! Это не войско, — это привидение...

На них летела кавалерия. В черкесках, с обнаженными клинками неслись всадники. На некоторых лошадях сидело по двое, а то и трое, у других наездников к спинам были привязаны дети и домашний скарб. Дети тоже в руках держали кинжалы. Были воины, у которых в одной руке была зажата сабля, а в другой—прижат к груди ребенок. Так в сплошном вихре неслась переодетая женская кавалерия с Шамилем впереди. Они подскакали к танцующим, посадили оставшихся в живых на лошадей и еще с большим криком и воем понеслись на противника.

Солдаты бежали в панике. Подскакав к завалам, Шамиль повернул коня и помчался вдоль пустого фронта к ущелью, За ним несся весь отряд.

Бутлер бежал, сбрасывая с себя парадный мундир, ордена. оружие. Мимо в панике бежали его солдаты. Он оглянулся Их никто не преследовал. Он стал кричать:

— Стойте, сволочи!

Его никто не слушал. Он умолк. Молча смотрел он на бегущих в панике, потом подошел к опрокинутому фургону, встал на него и посмотрел в сторону ущелья. Там двигалось облако пыли. К нему подбежал растерянный адъютант. Он держал в руках изодранную шубу Шамиля. Бутлер увидел подошедшего растерянного адъютанта с шубой, взглянул на нее и со злобой выбил ногой из рук офицера шубу. И снова смотрел на удаляющееся в ущелье по земле облако.

Мчащийся вихрем отряд прошел ущелье и внезапно остановился. Радость запыленных лиц сменилась тревогой. Мужчины подъехали к Шамилю, выстроились в боевом карэ. На них развернутым строем несся отряд вооруженных всадников. Шамиль, сжав зубы, ждал надвигающегося противника и вдруг, стегнув лошадь, понесся во весь опор. За ним последовали с криком остальные, и Шамиль подлетел на полном скаку к главарю отряда. Тот бросился к Шамилю, крепко обнял и, поцеловав его много раз, сказал:

— Встает Дагестан!

Это был Тагир. Два строя сомкнулись. Мокрые лошади били копытами о землю. Радость обуяла всех. В задних рядах задвигались, расступились, и к Шамилю подвели захваченного в плен одного из офицеров Бутлера. Он был перевязан ремнями. Шамиль развязал ему руки и спросил так, чтобы все слышали:

— Где Хаджи-Мурат?

Испуганный офицер нерешительно ответил:

— Его... убили и отрезали голову...

Вопль отчаяния вырвался у женщин. Шамиль похлопал по плечу офицера и сказал ему:

— Иди скажи Воронцову и всем генералам: Хаджи-Мурату срезали голову — ничего... Мне срежут — тоже ничего... Ему срежут...

Он указал на маленького Ваську на руках Петерикова:

— Тоже ничего не будет. Сколько ни режь — все равно новые вырастут...

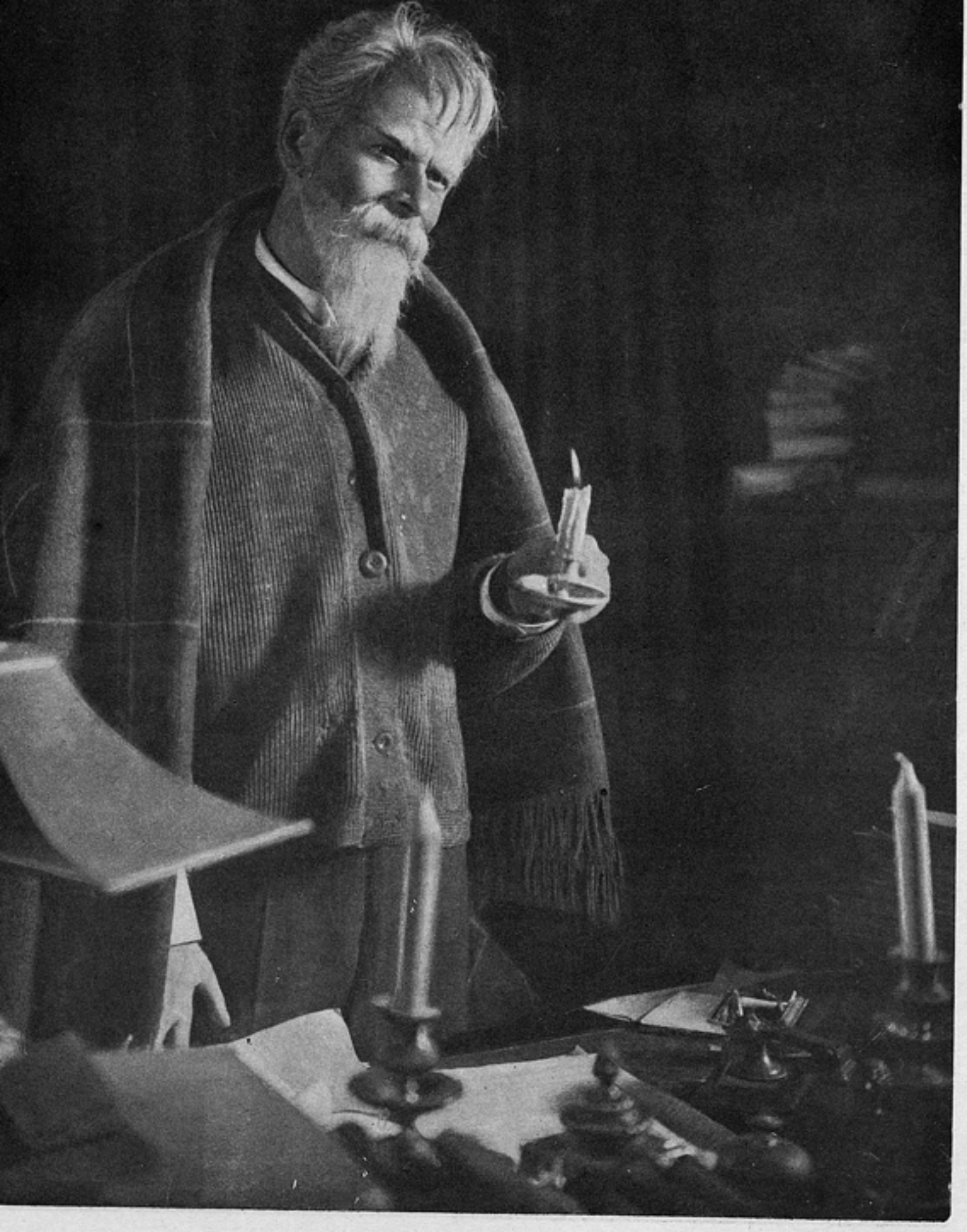
Шамиль указал на отряд Тагира:

— Передай: война еще не кончена. Понял? Иди!

Офицер стоял растерянный. На него смотрели сотни глаз. Шамиль сел на коня. Все последовали его примеру, и горцы с гиком и криками понеслись к вдалеке видневшимся аулам Офицер стоял и молча глядел на исчезающий в клубах пыли отряд.

„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ“

Сценарий Л. Рахманова. Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото заслуж. арт. Б. Ливанов в роли Бочарова



„БЕСПОКОЙНАЯ СТАРОСТЬ“

Сценарий Л. Рахманова. Режиссеры И. Хейфец и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото арт. Н. Черкасов в роли профессора Полежаева

ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА В КИНОИСКУССТВЕ

К. ЮКОВ

Философия диалектического материализма в своих утверждениях о материальном характере нашего мышления не остановилась на ощущениях как на единственном свойстве познания объективной реальности и всей материальной жизни. Ощущения — лишь одна из сторон, первый решающий шаг в материальном процессе мышления человека. Маркс и Энгельс в своих исторических, философских и экономических трудах исчерпывающе раскрыли материальный процесс мышления человека, установили законы познания объективной реальности, установили все связи и опосредствования действительности, законы развития идеологии и различные формы этих идеологий.

Ленин в своих конспективных записках к «Логике» Гегеля неоднократно подчеркивает определенные этапы развития человеческой мысли и познания действительности. Утверждая представление об объективной реальности из ощущения этой реальности, Ленин задает вопрос: «Представление б л и ж е к реальности, чем мышление?» И тут же дает ответ: «И да и нет. Представление не может схватить движения в ц е л о м, например, не схватывает движения с быстротой 300 000 км в 1 секунду, а мышление схватывает и должно схватить. Мышление, взятое из представления, тоже отражает реальность» (IX Ленинский сборник, стр. 271). Мышление есть процесс. Представление — лишь момент этого процесса. «Суть в том,— пишет там же Ленин,— что мышление должно о х в а т и т ь все «представление» в его движении, а д л я э т о г о мышление должно быть диалектическим» (IX Ленинский сборник, стр. 271).

Наши представления об объективной реальности могут и не совпадать с истинной сутью, с истинным смыслом и содержанием этой реальности. Сравнивая наши ощущения и представления объективной реальности, мы составляем себе п о н я т и я «совпадение мысли с объектом есть п р о ц е с с» (там же, стр. 207). Процесс этот направлен к непрерывному познанию действительности, непрерывной проверке на опыте правильности наших представлений о действительности. Отсюда нельзя себе «...представлять себе истину в виде мертвого покоя, в виде простой картины (образа), бледного (тусклого) без стремления, без движения, точно гения, точно число, точно абстрактную мысль» (IX Ленинский сборник, стр. 207).

Эти ленинские положения имеют прямое отношение к творческому процессу. Они раскрывают нам этот процесс, дают убийственную характеристику скудости мысли и ограниченности теории механистического мышления.

Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин учат нас не ограничиваться представлениями о действительности, а видеть переходы взаимодействия, развитие представлений и понятий. «Познание есть п р о ц е с с погружения в неорганическую природу (ума) ради подчинения ее власти субъекта и обобщения» (IX Ленинский сборник, стр. 207). Диалектический материализм требует рассматривать нашу жизнь, все ее проявления в развитии, в борьбе противоречий, в развитии и углублении наших понятий. Ленин нас учит, что «...понятия высший продукт мозга высшего продукта материи» (IX Ленинский сборник, стр. 159).

Здесь для всех искусствоведов на всех этапах развития искусствоведения выступает основная трудность — нужно найти различие, переход и характер этого перехода от мышления ученого и философа к мышлению художника. Именно здесь начинают противопоставлять ученого и философа, мыслящих понятиями, художнику, мыслящему образами. Формалистские теории сводили художественный образ к представлению о действительности, данному в ощущении этой действительности, т. е. к образу-снимку. Вместо раскрытия всей глубины, многосторонности, универсальности и ясности понятия образа механическое и формалистское искусствоведение или выбрасывает образ целиком из своей теории, или отводит ему значение «чистого, не рационального представления».

За пределы «представления» образ с точки зрения теории формализма выйти не может. За пределами представления возникают логические понятия, чуждые искусству и свойственные только различным видам науки и философии. Поэтому необходимо, говорят формалисты разных толков, создавать и расширять технические средства каждого из искусств, чтобы тем самым расширить выразительные возможности искусства, открывать новые выразительные формы.

В последних теоретических работах по вопросам кино, критикуя формалистов, некоторые авторы также пошли по пути раскрытия новых выразительных форм искусства кино через технику, оставив не развитым и односторонним понятие художественного образа.

Что же такое художественный образ? В чем его отличие от образа-снимка, какой мы имеем в обычном, рядовом процессе человеческого ощущения и представления?

Постараемся раскрыть это отличие на конкретных примерах.

Возьмем житейский и наиболее простой пример.

Если скажут мне: «Пришла твоя мать», то я, еще не увидев своей матери, представляю ее образ. Я представляю себе ее внешность, походку, взгляд, улыбку. Я представляю себе и первое слово, с каким она обратится ко мне, тон, с каким она произнесет это слово, звук ее голоса. Я знаю ее характер, склад ее мыслей. Я знаю ее жизнь, радости, горести и печали. Я знаю ее отношение к себе. У меня выработалось к ней теплое, сыновнее чувство любви и привязанности. Она мой близкий, любимый человек. При одном воспоминании о ней ее образ сразу встает передо мной как живой.

Для вас слова «моя мать» ничего не будут обозначать. Вы не видели и не знаете ее. Меня она вырастила, я к ней привык, я ее знаю, она мне близка. В словах «моя мать» встает для меня живой, конкретный образ. Каждый, кто произносит слова «моя мать», представляет себе конкретный образ конкретного человека, известного ему, ему близкого. И только тот, кто знает свою мать, может представить себе за этими двумя словами и образ. Для других, не знающих ее, эти два слова будут звучать абстрактно.

«Моя мать» — это для меня объективная реальность. Я ее представляю себе конкретно. «Моя мать» для меня конкретное понятие, сложившееся с течением многих лет из моих наблюдений, ощущений, из взаимосвязи образов-снимков и представлений, следствием чего сформировалось понятие о конкретном, живом, близком человеке. «Моя мать» для меня может быть и образом, но очень локальным, замкнутым, понятным только для меня, поскольку я ее знаю, я ее наблюдал, я ощущал на себе ее воздействие. Условно мы можем назвать мое представление и понятие о моей матери как «образ-понятие».

Для того чтобы каждому стал ясен и понятен «образ-понятие» «моя мать», необходимо ее посмотреть, познакомиться с ней, узнать ее так же, как знаю я. Тогда вы сможете представить себе то, что я представляю под словами «моя мать». Для того чтобы я мог создать художественный образ «моя мать» в живописной картине, понятной каждому, кто посмотрит на ее портрет, я должен нарисовать не только портрет, фотографически схожий с внешностью моей матери. В ее внешности я должен выразить те черты, тот взгляд, ту улыбку, которые бы создали представление о моей матери у зрителя, смотрящего картину. Я должен был бы найти и выразить в картине массу таких черт и деталей ее лица, которые бы передали мое представление, мои чувства к матери, ее отношение ко мне.

Краски,—их яркость и многообразие—позволили бы мне передать ее внешность с наибольшей ясностью. Но все же ее портрет был бы неполон. Я не мог бы передать ее отдельных характерных движений, я не мог бы передать ее голоса, манеры говорить, хотя в отдельных зарисовках, в отдельных специальных портретах, в которых бы я поставил своей задачей передать отдельные ее манеры, я мог бы этого добиться. Но это были бы лишь характерные детали, ловко ухваченные, подмеченные и зарисованные на картине.

Если бы я изобразил свою мать в скульптуре, то все те детали и черты, какие я намеревался передать в портрете, попытался бы выразить средствами этого искусства. Но мрамор—одноцветен, поэтому, помимо выпуклостей и впадин на лице, будет иметь значение, какая тень упадет во впадинах, как будет освещена выпуклость. Скульптура даст возможность выразить фигуру во всей ее объемности, на которую можно смотреть со всех сторон. Поэтому я должен буду постараться каждую из сторон скульптуры вылепить из глины или высечь из камня так, чтобы каждая из этих сторон ясно выражала образ моей матери. Объемность скульптора позволяет поставить фигуру так, чтобы она была максимально живой, чтобы в ней чувствовался тот человек, каким я его знаю и представляю: его характер, его типичные черты, привычка держать руки, ноги и т. д. Способность передавать через мрамор или глину отдельные вещественно ощутимые черты я использую для того, чтобы передать все это наиболее ярко. При всей объемности и вещественной ощутимости скульптуры я не смогу все же передать в статье цвет глаз, лица, волос, цвет костюма. Фигура будет представлять лишь один момент ее движения. Но этот момент будет застывшим, неподвижным. То, что художник приобретает в объемно вещественной выразительности скульптуры,— возможность давать представление с разных точек зрения,—то он теряет из-за отсутствия красок, делающих скульптуру зависимой от колебаний освещения, от того положения, какое она занимает по отношению к зрителю.

Если мы перейдем к поэзии, то здесь мы открываем возможность при посредстве слова описать и тем самым передать образ во всех деталях и во всех его проявлениях. В стремлении передать образ «моя мать» при посредстве слова я имею возможность описать ее внешность, манеру ходить, говорить, я опишу ее поступки, расскажу, как и почему она мне близка. Все это я имею возможность передать в отдельных картинах, т. е. отдельных зрительно описываемых, а потому чувственно представляемых образах. Я могу не только рассказать, как говорит «моя мать», какой у нее голос, но передать содержание, строение и интонацию ее слов, фраз и целого разговора. Весь словесный материал, при помощи которого будет передан образ матери, я имею возможность расположить так, что процесс чтения (сочетание слов, их ритм, размер фраз) будет также способствовать наиболее ясному представлению образа. При помощи слов в стихах или прозе я могу передать образ наиболее полно и наиболее глубоко.

В литературе мы имеем возможность при посредстве слов передать не только внешнее описание, внешнее представление образа, но и его внутреннее содержание, его мысли, настроение, чувства, его характер. В литературе мы имеем возможность передать не только наши чувства по отношению к образу, но чувства, мысли и характер самого образа.

Неполнота, ограниченность представления литературного образа будет по преимуществу состоять в отсутствии наглядной ощутимости образа. Литературный образ есть образ чувственного представления. Однако по полноте, глубине и всесторонности представления образа из перечисленных искусств литература, как искусство, имеет возможность представить образ наиболее полно.

Наконец, перейдем к такому средству художественного представления, каким является кино. При посредстве киноаппарата мы имеем возможность заснять на пленку и затем проецировать на экран любого человека. Если продолжить пример о представлении через кино образа «моей матери», то при посредстве киноаппарата я имею возможность заснять не только ее лицо со всеми деталями черт этого лица, не только ее улыбку, поворот головы, но и всю ее фигуру, во всех движениях и оборотах, манеру ходить и сидеть. Звуковое кино дает возможность зафиксировать ее голос со всеми интонациями, ее речь, склад и характер речи. Эта возможность, на первый взгляд, превращает кино в наиболее выгодное, в наиболее универсальное искусство, способное наиболее полно представить образ. Однако на примере сравнения образа «моя мать», заснятого лучшим оператором, по всем законам операторского искусства, с картиной, нарисованной лучшим художником, со скульптурой, сделанной лучшим скульптором, и поэзией, описанной в лучших стихах, мы обнаружим художественную законченность и полноту образа в живописи, скульптуре и литературе и незаконченность, неполноту этого же образа в кино.

В кино этот образ будет выглядеть как отдельный эпизод, отрывок из большой жизни отдельного человека. Это будет только движущаяся фотография говорящего человека. От того, что скажет и как скажет снимаемый человек в ту минуту, когда его снимают, зависит, раскроется ли вся сущность и глубина этого человека, отразится ли весь его характер и история всей его жизни, или это будет лишь какой-то момент какого-то настроения или состояния этого человека. В кино при помощи аппарата представляет зрителю образ не только сам художник, как это делает живописец, скульптор или писатель, но представляется зрителю самостоятельно сама реальность, сам объект. Отсюда представление образа зависит не только от художника, но и от того объекта, который он снимает. Кажущиеся на первый взгляд широкие возможности кино наиболее полно представить образ действительности, несмотря на фотографическую точность и наглядную полноту представляемой действительности, заключают в себе ограниченность и локальность представляемой действительности.

Этим примером мы не стремимся утверждать ограниченность возможностей кино в отношении представления зрителю действительности в отдельных образах. Он лишь говорит о том, что для наиболее полного представления образа действительности при посредстве киноаппарата требуются такие дополнительные средства «организации» этой действительности, которые бы дали возможность превратить снимаемый объект не в очередной и случайный образ-снимок, живую фотографию, а в подлинное произведение искусства.

Об этих особых требованиях и средствах художественной выразительности мы будем говорить дальше.

Сейчас же сделаем первый вывод из разобранного нами примера.

Образ-снимок, являясь в нашем мозгу результатом ощущения реальной действительности, выражает лишь внешнее проявление единичных явлений действительности. Художественный образ есть активно выраженное представление художника о действительности, передаваемое в особой форме, средствами, свойственными данному искусству. Образ-снимок сам выражает реальную действительность в нашем мозгу.

Художественный образ есть осознанное и специально организованное явление действительности, рассчитанное на то, чтобы вызвать в сознании зрителя или читателя именно такое (или близкое к нему) представление о действительности, какое сложилось о ней в сознании художника. Такой характер художественного образа предопределен и общими задачами искусства социалистического реализма. Эта особенность художественного образа вызвала в свое время чувство тревоги и протеста у морализирующего Толстого.

«Вот поэтому я и говорю, что художник — ложь, обман и произвол и вредно людям. Пишешь не о том, что есть настоящая жизнь, как она есть, а о том, что ты думаешь о жизни, ты сам. Кому же полезно знать, как я вижу эту башню или море, татарина. Почему интересно это, зачем нужно?»[1]

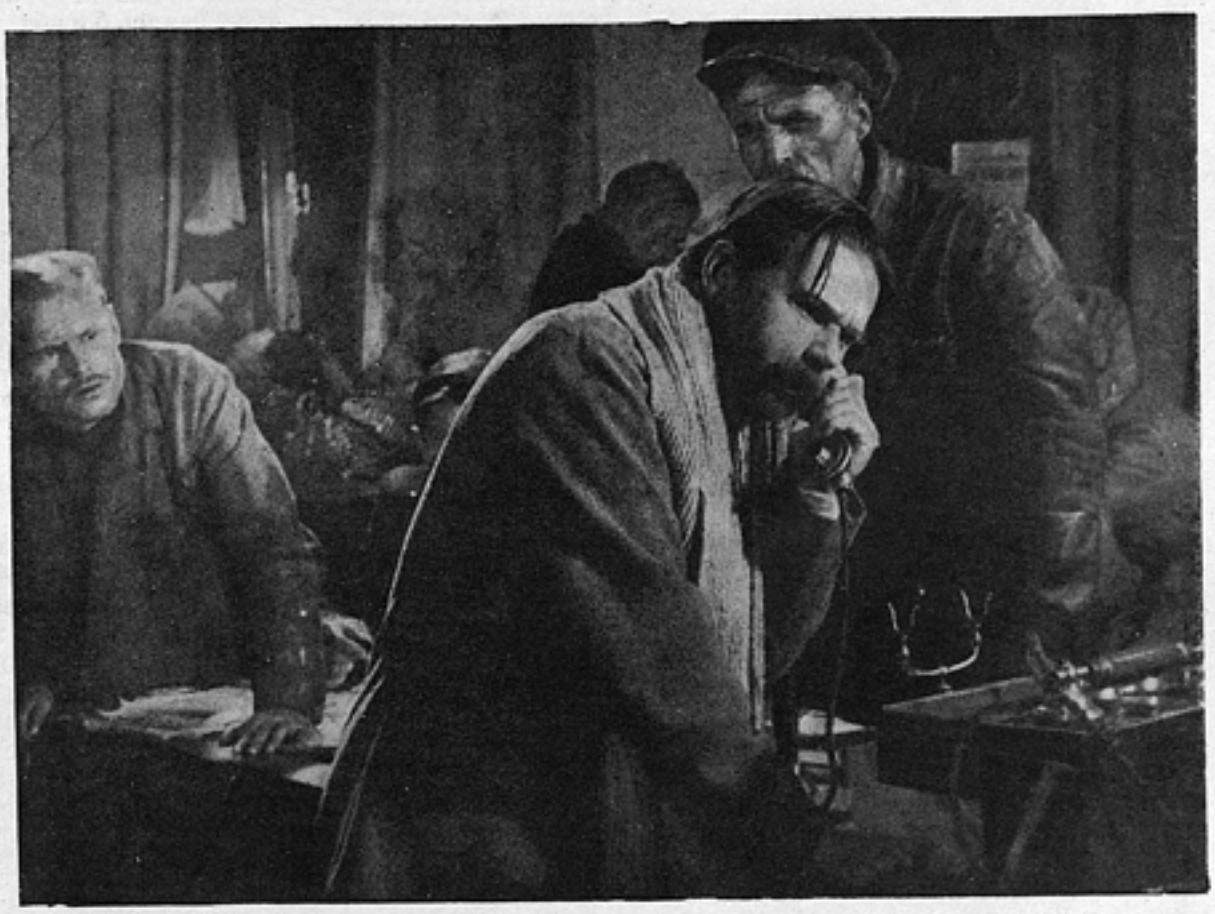
Только художник, находящийся в разладе с действительностью, в момент откровенности может признаться: «Да, да! Художник—ложь, обман и произвол...»

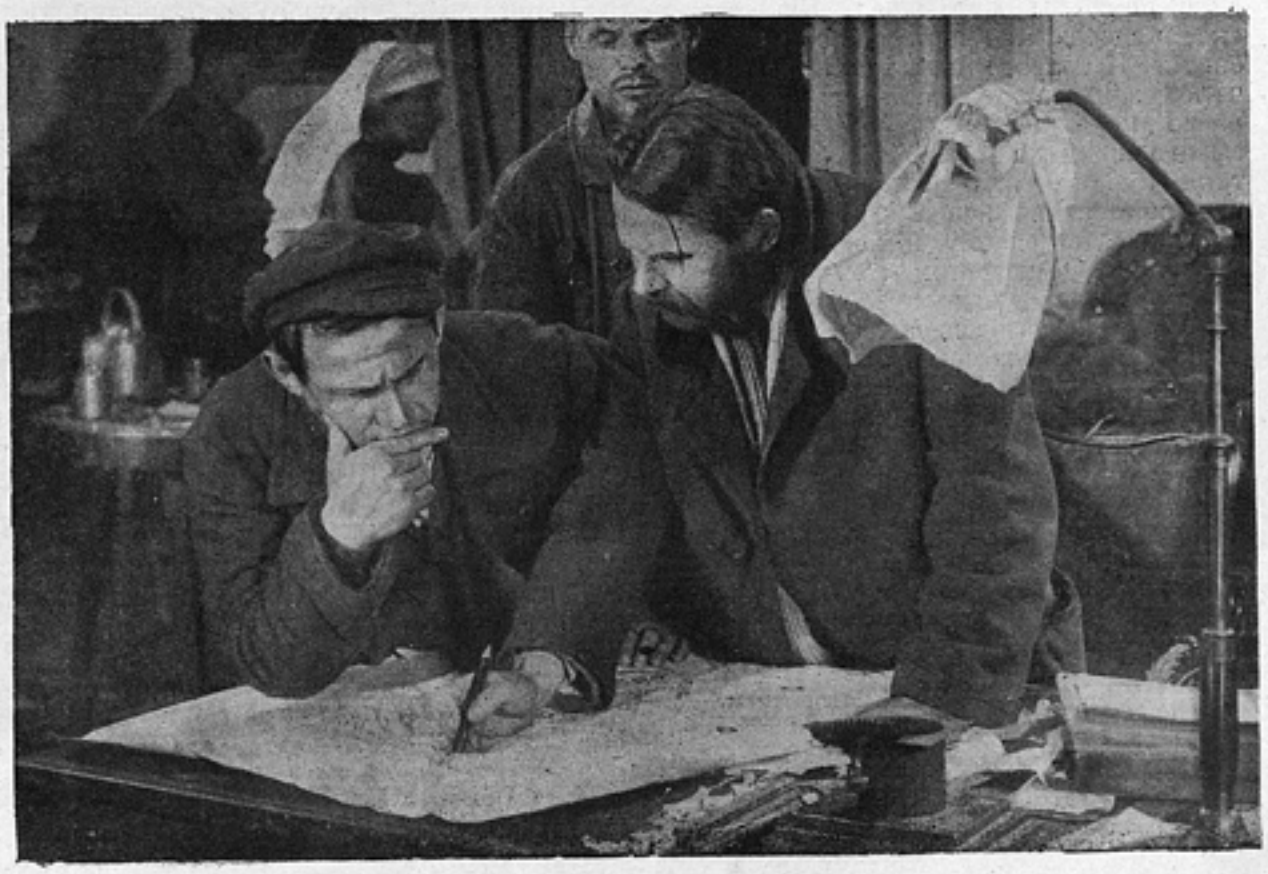
Советский художник, верный принципам своего социалистического общества, самый прогрессивный художник самой демократической страны мира, утверждает жизнь и правду своим творчеством.

Чем ближе представление советского художника о действительности к истинному смыслу этой действительности, чем ярче и полнее раскрывает художник в образах свое представление о действительности, тем полноценнее, ярче, живее и прекраснее будет советское искусство.

---

[1] Горький. Воспоминания о Льве Толстом. Изд. Гржебина. Берлин, 1922 г., стр. 73—74.





„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“. Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм

ПЛАСТИЧЕСКИ-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФИЛЬМА „МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“*

А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

«Мы из Кронштадта» — фильм большой идейной и эмоционально-художественной выразительности и правдивости. Это фильм о героических днях обороны Петрограда, о ведущей и руководящей роли коммунистической партии в организации победы, фильм о том, как зарождалась и складывалась героическая Красная армия, как пролетарская революция из анархиствующих матросов - бунтарей выковывала сознательных и стойких борцов за коммунизм. Это фильм, который сейчас вместе с «Чапаевым» демонстрируется на коммунистических митингах революционной Испании, мобилизуя массы на борьбу за демократию и свободу и вместе с тем воспитывая в них дух дисциплины и пролетарской организованности. «Мы из Кронштадта» — это героико-революционный фильм без поверхностной романтики, волнующая патетика, в своей серьезности и мужественной сдержанности свободная от позировки и декламации.

В художественно-образной убедительности фильма, оставляющего яркое и целостное впечатление, немалую роль играет и его пластически-изобразительное разрешение. Фильм воспринимается зрителем не только как увлекательный киноспектакль, с захватывающим ходом действия и рядом ярких образов персонажей, но и как полноценная художественная картина, причем обе эти стороны произведения находятся в неразрывной связи и органическом единстве. Проделанная в фильме работа изобразительного порядка в той же мере интересна, как и поучительна. Ее интерес и поучительность заключаются, однако, менее всего в каких-либо особо оригинальных открытиях, новых приемах операторской работы, которые можно было бы включить в соответствующие практические руководства. Наоборот, изобразительная сторона фильма, если бы попытаться рассматривать ее изолированно, представилась бы весьма традиционной в хорошем, конечно, смысле слова. Наиболее удачные по изобразительному построению, по зрительной подаче и трактовке образа кадры легко было бы возвести к соответствующим прототипам лучших из более старых советских фильмов. Так, например, обыгрывание внутренности броненосца с его сквозными железными лестницами, отряд, идущий по морской косе, ряд великолепных съемок моря лежат в традициях мастерства Эйзенштейна и Тиссе в «Потемкине», с которым у «Мы из Кронштадта» есть ряд и других родственных моментов. Мастерские портреты Мартынова, Бушуева и др. — органическое продолжение портретного мастерства Головни и Москвина. К Головне можно было бы возвести и скульптурную четкость, выразительность ракурсов ряда кадров, а прекрасно переданную «атмосферность» морских туманов и сырого воздуха осеннего Кронштадта — хотя бы опять-таки к Москвину. Приемы пудовкинских фильмов могут напомнить как бы из-под земли вырастающие, входящие по одному в кадр, ведомые на казнь матросы, пролетающие над их головами чайки (символ отнятой свободы), одинокое дерево на обрыве и т. д Эти примеры легко увеличить, но вряд ли нужно и целесообразно, как едва ли правильно рассматривать изобразительное строение фильма само по себе, вне его драматургической роли, вне синтетического единства фильма в целом. Известная внешняя традиционность операторской работы «Мы из Кронштадта» — не ее недостаток, а ее большое достоинство. Режиссер и оператор фильма сумели взять и поднять лучшие традиции высокой изобразительной культуры немого советского кино и органически, во многом по-новому применить их в новых условиях. Устойчивая, отстоявшаяся изобразительная культура, умело поставленная на службу ведущей роли драматургии и актерской игры и в этой роли приобретающая новый характер и новое принципиальное значение, — в этом глубокая поучительность «Мы из Кронштадта», один из признаков роста мастерства советской кинематографии.

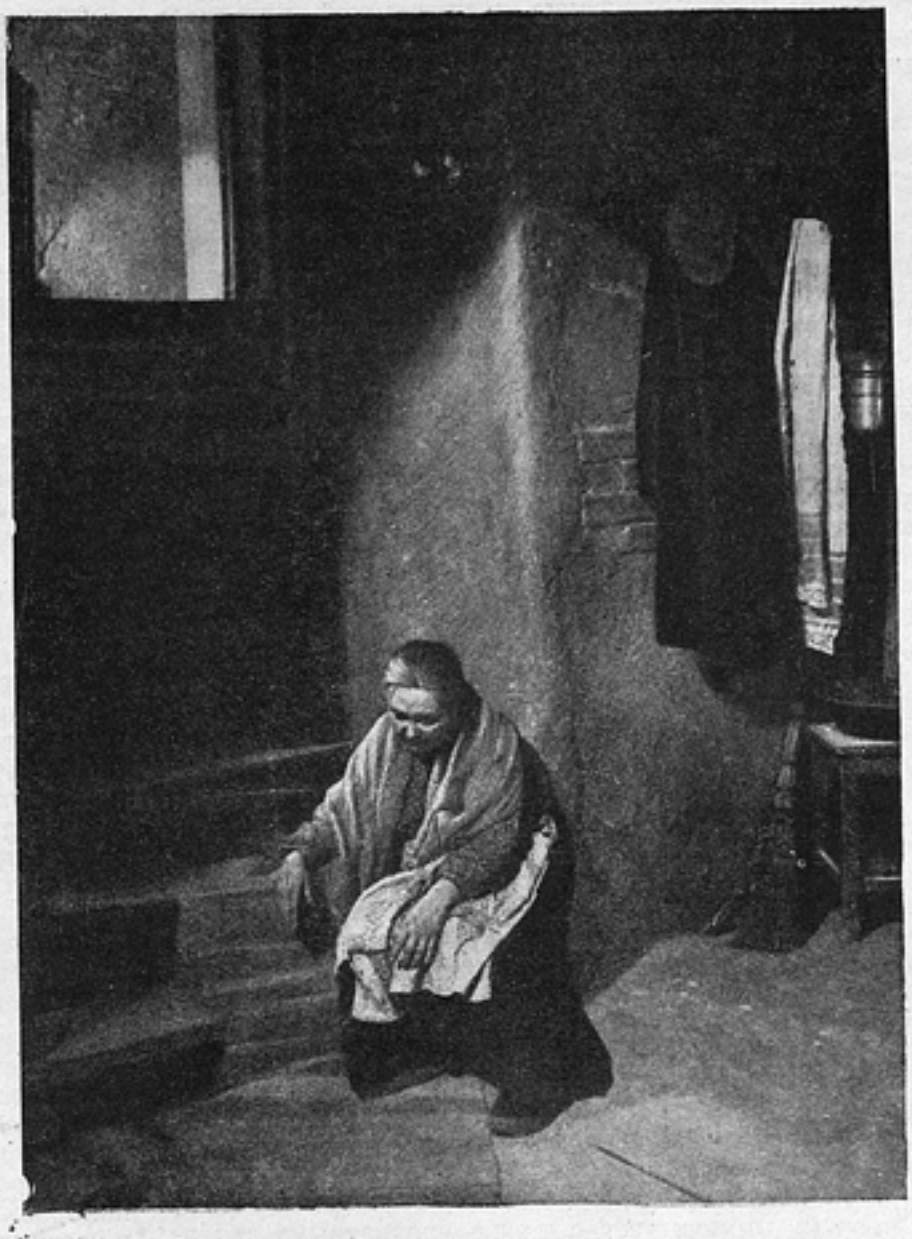
Это с ясностью раскрывается в решении основных для данного фильма предметно-изобразительных задач: портрета и пейзажа фильма. В фильмах так называемого «монтажного» периода немого кино мастерство портретной характеристики зачастую в большей или меньшей мере замещало собою игру актера, и с этим последние годы правильно велась борьба. Дело не заключается, конечно, в том, что, выявляя актерскую игру как главное, оператор и режиссер должны ограничиваться простой, «нейтральной», протоколирующей ее съемкой. На экране актер предстает зрителю не как живой человек, а как изображение, которое должно быть решено в том числе и как пластический (изобразительный) образ. Перед современным кино во весь рост встает задача решения особого динамического, изменяющегося, слагающегося из множества кадров на протяжении фильма кинопортрета, в корне отличного от живописного, но вместе с тем имеющего с ним и точки соприкосновения. Одним из удачных решений нового портрета и г р а ю щ е г о актера была работа М. Ромма в «Пышке». Но там задача облегчалась относительной статичностью и малодейственностью фильма. Гораздо труднее было ее решение в «Мы из Кронштадта», фильме, динамическом и действенном, к тому же построенном не на герое, а главным образом, на массе.

Портреты Мартынова, Бушуева и др. характеризуются не только удачно найденным типажом и соответствием изобразительной подачи (освещение, кадровка, оптика и т. д.) содержанию и смыслу актерской игры в данном кадре, но и применением особого приема «поданности» изображения, в котором подчеркнута и доведена до зрителя его формально-изобразительная данность. Именно в такой специальной «поданности» дается ряд портретов комиссара Мартынова, начиная с его проезда на катере, затем в сцене первого столкновения с матросами при дележке хлеба, на митинге, за стрельбой из пулемета и, наконец, мертвым. Наслаиваясь постепенно один на другой в памяти зрителя в процессе актерского развертывания образа, они образуют некий синтетический, развивающийся во времени, но вместе с тем обладающий зрительной конкретностью единичного изображения портрет Мартынова. Это с особой наглядностью видно в развертывании образа матроса Бушуева. Таков его первый портрет в финале драки с пехотинцами, затем, когда он, возвращаясь на корабль, останавливается на мгновение в люке и поворачивается назад к зрителям, берет винтовку, чтобы итти в караул, вылезает из воды в эпизоде казни матросов, и, наконец, в заключительном кадре: «А ну, кто еще хочет в Петроград!»

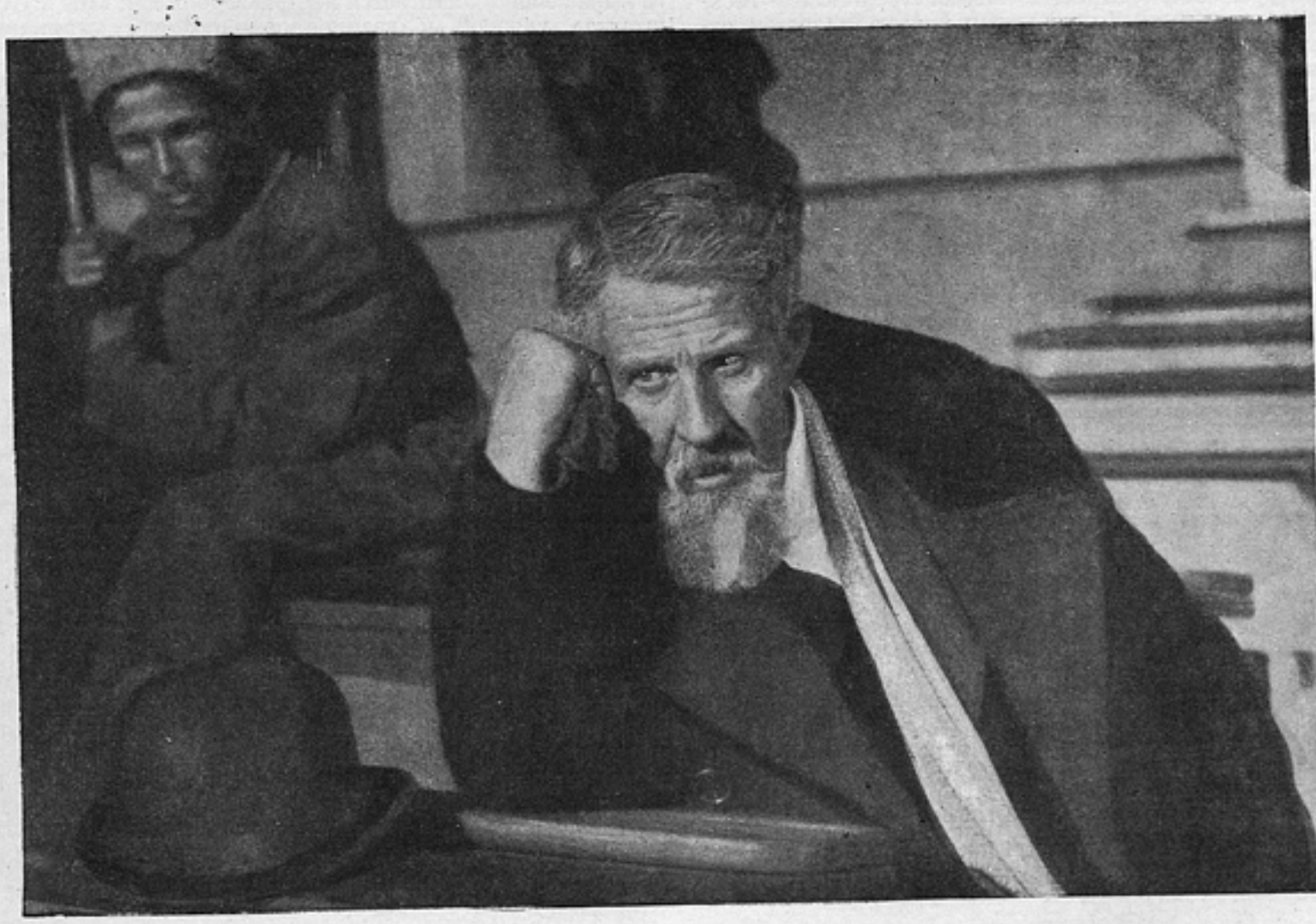
Портретные подачи действующих лиц, обычно сопровождаемые четкостью движения (например, матрос Беспрозванный, готовящийся в окопе к атаке белых, выкладывает перед собой гранаты, револьвер и, наконец, четким и очень выразительным движением втыкает перед собою в землю финку) и краткой репликой, есть вместе с тем часто и кульминационные точки актерской игры на данном отрезке. Например, двойной портрет комиссара Мартынова и матроса Бушуева в эпизоде общественной проверки отправляемых на фронт матросов, когда комиссар с опытностью и воспитанным подпольной работой знанием людей разгадывает скрытые, подлинные качества анархиствующего Бушуева. Или также двойной портрет ведомого на казнь Беспровванного и сопровождающего его конвоира, с четкой мимической игрой бестрепетно идущего на смерть матроса: «Расстреливать будете?» В этом сочетании изобразительной «поданности» с выразительностью актерской игры бо-

* В порядке обсуждения.

„ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ“. Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм.



На фото: вверху арт. М. Яроцкая в роли Захаркиной, внизу засл. арт. Н. Рыбников в роли Леонтьева



наруживается иное применение традиционной культуры кинопортрета в этом фильме. Поэтому новый смысл приобретает и старый прием зрительного повтора в кадре, когда возвратившийся в Кронштадт Бушуев говорит речь на митинге. Он дан на борту корабля, и за ним на фоне также проносятся клубы дыма, как проносились они за комиссаром Мартыновым, читавшим письмо Ленина матросам. В старом монтажном кино, где господствовала предметно-вещная, чисто изобразительная характеристика, таким приемом механически утверждалась тождественность разных людей или событий. В данном же случае прием лишен механистичности, так как не им выражено перерождение Бушуева, а, наоборот, он лишь зрительно-образно фиксирует завершение действенно-сюжетно протекавшего, выраженного игрой актера и диалогами процесса перевоспитания анархиста матроса в коммуниста. Бушуев ходом развития действия приведен на место комиссара и именно потому может быть зрительно подан в той же ситуации. Не монтаж и построение кадра строят образ, но, наоборот, сходство образов требует сходства построения и монтажно-зрительного повтора.

Специфическая зрительная «поданность», не замещающая собой драматургического хода и актерской игры, но, наоборот, подчеркивающая их кульминационные пункты вещественной наглядностью пластического изображения, характерно выступает и в концовке фильма. Группа матросов, сразмаху вылетевшая на обрыв, на мгновение останавливается, образуя как бы «живую картину», грозная и величественная («А ну, кто еще хочет в Петроград!»), необычайно убедительна в своей пластичной выразительности. Ее несколько символический характер оправдан и законен при героическом жанре фильма, он лишен ложных сторон символики и абстрактности аллегории именно в силу осознанной и выявленной эстетической условности. Его специфическая изобразительная «поданность», выдвинутость вперед барельефом на крупном плане и в сильном ракурсе, позволяет дать монументальную обобщенность, необходимую для обобщающего образа, известную всеобщность и отвлеченность, преодолевающую жанровость при сохранении полнокровности реалистической жизненности формы. Известная и необходимая в данном случае плакатность, в лучшем смысле этого слова (она, между прочим, гармонирует с также «плакатным» силуэтом матроса с надписью по кадру первого титра фильма), совмещена как бы с апофеозным выходом актеров на рампу. Изобразительная и театральная методика сливаются здесь в новом, отличном и от изо, и от театра синтезе.

Поскольку действие фильма происходит по преимуществу на натуре, пейзаж играет в «Мы из Кронштадта» весьма существенную роль. Достоинством фильма является отсутствие в нем специальных вставных пейзажных кадров, которыми, к сожалению, слишком часто наши режиссеры пытаются внести красоту и эмоциональность в сухую прозаику построения фильма в целом. Пейзажи Петербурга, Кронштадта, места боев и в особенности моря органически вплетены в драматургическое и изобразительное развертывание фильма, составляют его неотъемлемую часть. В своей трактовке они овеяны характерным для всего фильма стилем мужественной суровости, отнюдь, однако, не чуждой лирической окраски наряду с основной героической линией. Искренность и подлинность переживания, человеческая любовь и страстность, проявляющиеся как в целом, так и в деталях фильма, отравились и в трактовке природы — места действия фильма. Пейзаж, выступающий всегда как место действия людей, далекий от символического замещения их поступков или переживаний, вместе с тем является не только простым фоном, несущим лишь информационную нагрузку. Это выявленная в природе физическая и порою даже эмоциональная «атмосфера» действия, налагающая на него свой отпечаток. Таков прежде всего пейзажный фон Петербурга в начальном эпизоде проезда комиссара на катере. Наша кинематография знает немало замечательных примеров эстетического обыгрывания исключительной красоты архитектуры Ленинграда, зачастую превращающейся в самодовлеющие вставные куски, знает и реакцию на это.

Режиссер и оператор фильма сумели сохранить здесь мудрое равновесие. Адмиралтейство, каналы с их горбатыми мостиками и чугунным кружевом перил показаны ими только как фон для едущего на катере, даваемого во вводной экспозиции комиссара Мартынова. Но в этом фоне достаточно выражена и красота архитектуры. Зритель как бы переживает езду по каналам, когда катер проходит под мостом и под сводами глухо звучит мотор. Оглядывается комиссар — с песней идут по мостику солдаты. Пейзажный фон органически участвует во вводной части фильма, объясняющей эпоху и обстановку действия. В этих скупых изображениях дана полная художественной выразительности суровая красота пролетарского Питера, голодного и холодного, героически отбивающегося от врага. Архитектурная красота города так часто в наших фильмах выступала только как символ царского угнетения, как нечто чужое и враждебное, впервые включается органически в понятие советского, пролетарского Питера.

Не менее эмоционально и органично в своей скупости показан и сумрачный, осенний Кронштадт в эпизоде прогулки матросов с гитарой, в кадрах учения солдат и отправления на фронт, где из-за высокого горизонта виднеется характерный для старого Кронштадта купол собора. Сцена прогулки матросов около дерева и целующейся под ним пары превосходна по чувству меры в драматургическом и режиссерском разрешении трудной и деликатной темы. Лирика и романтика в обстановке железа и крови, жесткой схватки гражданской войны требовала от коллектива большого такта и внутренней искренности. Это надо отнести в первую очередь к заслугам драматурга Вишневского, который в трактовке матросской среды сумел дать действительно реальные и живые образы, лишенные как почтительно-интеллигентской лакировки, так и преувеличения воспитанных царской казармой моментов ухарства и анархической циничности. Подавляемая потребность в лирике, душевной согретости, жизненном уюте, которая звучит в меланхоличном бренчании гитары, в завистливом междометии матроса, адекватно выражена в операторской съемке с ее расплывчатыми силуэтами, общей сероватой воздушной гаммой, передающей сырую туманность осеннего вечера. Достаточно простого сопоставления этого эпизода с романтизмом «зимней сказки» в «Подругах», чтобы сравнение оказалось в пользу «Мы из Кронштадта».

Но основная драматургическая роль принадлежит в фильме, несомненно, морскому пейзажу. Море — это основной эмоционально-пейзажный фон фильма и вместе с тем одно из его действующих лиц. Это стихия и вместе друг и товарищ матросов. О нем с любовью и теплотой говорит матрос на катере: «Балтика!» Набегающие на берег волны звучат похоронным маршем над убитым комиссаром; море идет в наступление на белых вместе с военными кораблями кронштадтцев. Хорошим монтажом все более крупных планов военных кораблей показана нарастающая мощь; все более бурлится море, перекатывая свои валы через носы кораблей.

Органичность сочетания драматургии с изобразительным ее выражением достигается и характерной для «Мы из Кронштадта» увязкой и взаимопроникновением музыкальной и изобразительной сторон.

В звуковом кино искусство впервые получает техническое средство для того синтеза изображения и музыки, о котором веками мечтало человечество, называя архитектуру «застывшей музыкой», устанавливая еще в античности сходство звукоряда с пропорциями, пытаясь выразить звуки в живописном цвете и скульптурной форме. Мы постоянно говорим о певучести линии, о звонкости цвета и, наоборот, о бархатистости звучания низких нот, о цветовой окраске того или иного звука. Звуковое кино таит в себе неисчерпаемые возможности новой выразительности и эстетического наслаждения; путем соединения однородных музыкальных и изобразительных форм оно может давать зрительное выражение звука и, наоборот, звуковой акцентировки, звукового раскрытия линий, объемов, пятен, цвета и т. п. Зрительное выражение на экране речитатива или каденции в виде реально движущихся форм, пронзительное звучание флейты на фоне рокочущих басов органа, сопровождаемое соответствующим бегом линий или пятен, соответственной структурой сюжетного изображения на экране, переживаются нами с потрясающей силой. Мы еще только вступаем в осознание этих возможностей, применяем их наощупь и самым примитивным образом. Все это отнюдь не надо мыслить как самодовлеющую игру форм. Супрематические опыты в этом направлении (фильм ««Пасифик» и др.) наивны и бедны как раз в силу примитивности и схематичности непосредственного сочетания звуков и линий, лишенного содержательного изображения и порою даже всякой предметности. Речь идет об использовании взаимной связи, взаимного усиления звука и изображения в передаче реалистических, сюжетных и драматически-действенных сцен, событий и т. п. Общеизвестна сила эмоционального воздействия, например, пейзажа в сопровождении правильно подобранного аккомпанемента. Это хорошо знали еще та-

перы, «иллюстрировавшие» первые «видовые» детских лет кинематографии. К сожалению, наши режиссеры редко возвышаются еще над ними, ограничиваясь только подбором музыки по смыслу (лирическая песня и закат над водой, буря в музыке и на экране и т. п.). Но там, где вопрос решается глубже, где наличествует органический перевод звука в соответствующие по своему строению «звучания» линий, пятен, фактуры предметов, где, как, например, в морских пейзажах «У самого синего моря», в блестящих кадрах энтузиазма труда на Днепрострое, в «Иване», в знаменитом «вальсе автомобилей» и в «Дезертире», сам ритм движения выражается музыкой и обратно переводит ее в предметность изображения, — впечатление достигает огромной силы. Подобные моменты полного слияния звука и изображения, взаимного усиления и выявления видим и в ряде кадров «Мы из Кронштадта». Таково уже упоминавшееся сочетание мелодии с ритмом движения гуляющих матросов и с изобразительным «звучанием» фотографического решения эпизода. Но наиболее показателен в этом отношении эпизод тревоги на корабле с его потрясающим по силе воздействия кадром бегущих по лестницам матросов. Данное в сильном ракурсе пространство, обрамленное краями лестниц и освещенное изнутри кадра, заполняется фигурами матросов в стремительном беге на пронзительном, все растущем вое сирены. Заполняющая пространство динамика объемов как бы порождается все разрастающимся воем сирены и в свою очередь выявляет собою тревогу звука, зловещий характер которого усиливается чернотой фигур. Дальнейшее развитие эпизода продолжается в этом единстве сочетания изобразительного и музыкального выражения:

«заряжают оружие — высокий звук трубы горниста; вражеские суда плывут, тянется белый дым—тонкий, протяжный вой сирены, пространственный по ощущению, как и далевой план изображения; стреляет орудие — музыка стрельбы; крупно — белый столб воды; крупно — орудие; крупно — черный столб воды (цветовой переход к следующему кадру с черной дымовой завесой; вражеские корабли с дымовой завесой, изображение, более тяжелое по форме и цвету,— низкий вой сирены; орудие; орудие в другом повороте; уходят вражеские корабли, — далевой, более пространственный вид, предметы — плоские черточки, спадающий, как бы удаляющийся вой сирены».

Звук в сопровождении изображения работает также изобразительно, его пространственность воспринимается в чрезвычайной непосредственности. Поэтому музыкальное звучание при титре «Форты отогнали вражеские корабли. Войска идут на фронт» уже создает в сознании зрителя музыкальный, но как бы видимый пейзаж Кронштадта таким образом, что следующий за титром изобразительный кадр появляется как зрительное осуществление этого, уже сложившегося в «умственном взоре» зрителя пейзажа. В блестящем музыкально-изобразительном монтаже этого эпизода мы имеем дело с тем симфоническим принципом композиции в кино, который так блестяще был осуществлен в свое время в монтаже «Златых гор» и, к сожалению, в дальнейшем нашел меньшее развитие, нежели то, которого он заслуживал.

В «Мы из Кронштадта» поэтическая драматургия морских пейзажей развивается в соответствии с развитием основного лейтмотива музыки фильма, мелодии матросской песни, приобретающей то лирическую, то меланхолическую, то удалую, то героико-патетическую музыкальную окраску. Плавно, в медленном тяжелом ритме колышатся свинцовые воды («Балтика»); в ином, но также плавном ритме набегают волны и как звучание ударных инструментов оркестра разбиваются о берег в похоронах комиссара; качают, высоко подбрасывают гребни прибоя лодку плывущего с песней в Кронштадт Бушуева (бурный простор и игра стихии, радость победы и борьбы с нею: «Будет буря, мы поспорим и поборемся мы с нею»); перекатывающиеся через носы кораблей, выкатывающиеся на берег волны наступающего с матросами на берег грозного моря. Такова драматургическая, музыкальная и изобразительная симфония основного пейзажа фильма, наполняющая его своим дыханием.

Подобные построения возможны лишь при достаточно высоком уровне изобразительного ритма как внутри кадрового монтажа, так и чередования монтажных кадров, которое в свою очередь предусматривает продуманность и ясность композиции монтируемых кадров. Как уже указывалось, в этом смысле операторская работа «Мы из Кронштадта» стоит на том уровне изобразительной культуры, который был достигнут лучшими произведениями советского кино и который является для нас сейчас обязательным. В качестве примеров хорошего построения объемно-линейной композиции, достигаемой по преимуществу ракурсными средствами, можно указать на кадр с Мартыновым на борту корабля перед возвращением матросов, кадр ухода солдат на фронт, кадр с подползающим к танку красногвардейцем и особенно со стоящим на танке красногвардейцем, кадр матроса и ребенка с приставленным к груди штыком в эпизоде казни матросов. Умело построен ряд кадров с атаками белых, особенно последний, с высоким горизонтом и обширным пространством поля, по которому рассыпаны цепи наступающих войск, и ряд других. По тональной композиции и расположению пятен особенно хороши кадры прогулки матросов, вражеских судов с дымовой завесой, атаки матросов, когда они идут с пением «Интернационала» в пороховом дыму, морского десанта с умело решеным отношением черных фигур матросов к серой воде и белой пене. Оператору Наумову-Стражу вообще удаются все общие планы, построенные на движениях маленьких темных фигур людей на большом сером пространстве, например, отряд матросов, проходящий по песчаной косе, цепочка наступающих белых, данная как ее видят снизу вверх матросы из окопа (косогор, наверху, на фоне неба, цепочка маленьких фигур солдат). Эффектно поставлены и хорошо засняты кадры разрыва снарядов с взлетающим от разрыва деревом в эпизоде последней атаки белых.

Хорошо скомпанованные кадры хорошо монтируются, образуя органичные в линейно-композиционном отношении стыки, когда линейное построение предыдущего кадра продолжается в последующем. Таковы стык кадра с носом броненосца, через борт которого смотрит комиссар, и кадр поднимающихся по трапу матросов или стык кадра с берегом моря и одиноким деревом на обрыве, представляющий в линейном отношении вогнутость, с линейно-выгнутым следующим кадром самого обрыва.

Эти композиции не представляют собою, однако, застывших, статических «картинок», а, наоборот, предполагают внутрикадровое движение и часто из него исходят. Хороший пример — сцена опроса пленных матросов. Стена матросов стоит на пригорке справа, слева ниже — две фигуры офицеров, фон замыкают фигуры часовых. На команду: «Коммунисты, выходи!» из строя выходят комиссар и матросы один за другим вниз, описывая кривую справа сверху налево книзу, образуя композицию следующего кадра. Для массовых сцен проходов Наумов удачно использует известный прием точки зрения сверху, при которой неподвижные люди или предметы располагаются параллельно длинным сторонам кадра, а действие идет в свободном пространстве середины кадра, который таким образом сохраняет при любой форме движения раз данную композицию.

С игровым движением и его развитием в монтажной композиции связаны и сами монтажные стыки. Таковы, например, монтажные стыки, построенные на сочетании обратных друг другу диагоналей (в глубь кадра и из глубины кадра), в эпизоде возвращения спасшегося Бушуева в Кронштадт.

Бушуев выходит на пристань и идет в кадре по идущей вглубь диагонали.

Навстречу ему везут из глубины кадра (по обратной диагонали) снаряды на корабль.

Двигается Бушуев против движения толпы, сталкивается (сюжетно и изобразительно-композиционно) с отдельными матросами, они к нему присоединяются, его движение из движения одного человека вырастает в движение массы.

Остановка, монолог «я такое скажу!», показ партбилета умершего комиссара — крупный план.

Все устремляются снаряжать корабль — движение по диагонали.

В кадрах, где действие происходит в одном пространстве, режиссер и оператор часто строят их в павильоне и на натуре как архитектонично-оформленные сценические площадки. При этом характер сценической площадки зачастую выявляется именно той же специфической «поданностью», о которой шла речь выше в связи с портретом и которая достигается здесь ракурсом. Так на специфически «поданной» и выделенной площадке происходит приставание матросов к жене командира, ссора матросов с красногвардейцами, в которой формы каменной лестницы хорошо использованы для разных «выходов» актеров. Как сценическая площадка работает мостик на винтах корабля интервентов (Кронштадт), лестница в особняке, где располагаются на ночлег, обрыв над морем, где казнят матросов. Это театральный прием обуженной, часто построенной с разными уровнями сценической площадки, позволяющей сконцентрировать актеров и их игру на очень небольшом пространстве. Он выявлен и подчеркнут здесь работой ху-

дожника Егорова и изобразительным решением кадра. Это дает довольно редкую в наших фильмах и великолепно сделанную, например, в «Нибелунгах», эстетическую выраженность декорации именно как таковой. Эстетическая условность, например, лестницы и портретов предков в особняке работает как специфическое, выраженное и осознанное оформительское решение. Этим достигается органичность сочетания театрального принципа сценической площадки с изобразительным решением композиции кадра. Обуженная, концентрирующая играющих актеров площадка, как, например, та же лестница, вместе с тем дает возможность большого движения играющих актеров в кадре.

Динамический по самому характеру происходящего в нем действия фильм «Мы из Кронштадта» требовал большого разворота пространства и движения. Это удачно решено как в кадрах, снятых с неподвижной точки, так и в особенности в панорамах и съемках с движения. Нужно прежде всего отметить пространственность и глубинность построения кадров, обеспечивающую разворот происходящего в нем движения. В кадрах проходов используется обычно прием помещения на первом плане неподвижных предметов, чем усиливается движение проходящих за ними людей. Таково дерево в прогулке матроса, деревья на краю тротуара, за которыми пробегают женщина и преследующие ее матросы. То же дерево или кусты обычны в съемках с движения кадров атак. Наконец, эту же роль играют фигуры сдающихся солдат с поднятыми руками в пробеге матросов, вылетающих на обрыв в заключительной сцене фильма. В статическом крупном плане, например, в речах комиссара и Бушуева, динамика дается клубами дыма, проходящего на фоне.

Движущаяся панорама, помимо даваемого ею огромного разворота пространства (например, движение аппарата со спины идущих на казнь матросов к обрыву с одиноким деревом), обладает и еще одним качеством — плавностью и органичностью перехода с общих на крупные планы. Крупный план с его барельефностью, т. е. относительной непространственностью, с его особыми масштабными ощущениями всегда обладает некоторым свойством изолированности. Переход на крупный план, особенно после общих, несколько болезненно, как толчок, воспринимается зрителем. В «монтажном кино» скачкообразность смены планов или была нарочитым приемом («рубленый монтаж»), или просто игнорировалась. Но сейчас хороший монтажер, стремясь к плавности монтажа, обычно дает «подготовку», «переход» с общего на очень крупный план. Но никакой переход не может, конечно, заменить плавности и, главное, слитности такого перехода в панораме. Отнюдь не возражая против монтажного перехода с плана на план и не провозглашая панорамный переход как единственный и исключительный, хочется отметить блестящее его решение в ряде кадров «Мы из Кронштадта». Одним из главных достоинств панорамного перехода с плана на план является уничтожаемая им замкнутая изолированность крупного плана. Как бы непосредственно вырастая из общего, он вырастает и из его пространства, сохраняя его в сознании зрителя; крупный план — деталь, уже не вырванная из окружения, а выдвигающаяся из него, приближаясь к глазам зрителя и как бы вытесняя, выталкивая за пределы поля зрения свое пространственное окружение. В фильме «Мы из Кронштадта» таким крупным планом часто оказывается упомянутая обуженная сценическая площадка, концентрирующая на себе действие, которая выдвигается из пространства, выплывает на крупный план. Пример: мостик-площадка на корабле интервентов, выплывающий в кадр и в нем останавливающийся (реплика: «Кронштадт!»). Совершенно так же выходят на крупный план и вместе с тем на рампу вылетающие на обрыв матросы в концовке фильма. В этом раскрывается новая природа чисто зрительной, «изобразительной» по преимуществу, но вместе с тем работающей, казалось бы, на чисто театральные драматургические мизансцены «поданности».

Наряду с панорамой мастера фильма не отказались и от использования монтажных приемов выражения динамики и пространственного разворота там, где они лучше всего достигались именно этим путем. Так, например, монтажным «скачком» с кадра на кадр дано ощущение прыжка с разбега во вражеский окоп в эпизоде атаки матросов и захвата пулемета с «псковским» солдатом. В сцене казни матросов остро монтируется площадка наверху обрыва и глубина моря внизу; страшная глубина пространства переживается и измеряется падением матросских тел. Острота переживания усилена предварительным падением гитары с жалобным звоном струн. Это деталь, вводная к действию; плавающие по воде матросские шапки — деталь, его замыкающая лирико-меланхолическим аккордом.

В заключение хочется остановиться на чисто изобразительном ритме монтажа эпизодов, на культурно данных переходах пространственных и свето-тональных решений. Таков уже упоминавшийся проезд на катере в предварительной экспозиции фильма. Движение катера в кадре происходит, главным образом, по дуге справа налево с соответствующим отходом берега в обратную сторону, создавая таким образом пространственность и глубинность тонально решеного кадра и хорошо монтируясь с линейно-глубинными кадрами Зимней канавки с наплывающей на аппарат аркой мостика. Оборачиваясь назад, комиссар Мартынов этим движением дает очень ритмичный переход с фаса на профиль и вместе с тем связь с кадрами мостиков и проходов по ним солдат. Аналогичен поворот головы матроса («Балтика!»). Весь эпизод монтируется как очень ритмичный переход с глубинных на рельефные кадры с соответственными изменениями тональности и освещения. На плавном, хорошо продуманном ритме изобразительных решений кадров строится, например, монтаж эпизода «Корабли интервентов вошли в советские воды».

«Море — свето-воздушное, лишенное линейной глубины построение. Проплывает судно на среднем плане — темная плоская масса, движение параллельно плоскости. Небо — слева входит в кадр линейный рисунок снастей, затем выступает округлость мостика (реплика «Кронштадт!»).

Орудие на вражеском корабле, его объем, четкая линейность и вместе загроможденность кадра изображением дает увеличенную сравнительно с предыдущим кадром объемность и предметную заполненность кадра. Орудие поворачивается в кадре справа налево (мостик выплывал слева направо) и становится параллельно плоскости кадра.

Ночной Кронштадт с огнями — далевой свето-воздушный, аналогичный по построению исходному кадру, морской вид».

Мы видим таким образом, что весь отрывок изобразительно смонтирован как неглубинное изображение, в котором как бы выступает объемность и опять втягивается, заканчиваясь опять неглубинным.

Четкость монтажа различных точек зрения, образующих различно построенное пространство, дана в эпизоде приставания матросов к жене командира. Изобразительно, по строению пространства, он делится на три части: начало (приставание) — площадка, снятая в сильном ракурсе снизу вверх («объем»); середина — пробег по улице — движение форм параллельно плоскости экрана («плоскость»); конец — пришедшие на помощь красноармейцы, ссора с ними; площадка лестничного схода, актеры прыгают с лестницы вниз, действие в контраст с началом, разыгрывавшимся наверху, разыгрывается внизу, как в яме («вогнутость»).

Эти построения, выступающие в нашем анализе, в силу его ограниченности только вопросами чистой изобразительности, т. е. зрительного оформления, разумеется, не являются самодовлеюще-формальными. Зритель их даже вряд ли отчетливо осознает. Но они накладывают свою печать на действие, придают ему окраску своим решением, четкостью и уверенной плавностью ритма образуют кажущуюся легкость и «простоту» решения. В искусстве же всегда самое простое, не замечаемое порою в процессе восприятия, кажущееся «само собою разумеющимся», решение является на поверку плодом очень обдуманного решения. Таким и является фильм «Мы из Кронштадта» как в целом, так и во всех составляющих его компонентах, в том числе и в интересовавшем нас здесь режиссерско-операторском решении его изобразительной стороны. Культура мастерства в решении этой стороны фильма, органически сохраняющего старое свое «наследие» и стремящегося по-новому его использовать в условиях современных задач советской кинематографии, показательна и поучительна как пример того, как изобразительность в кино, пережившая свое «величие и падение», сейчас, в «новом качестве», органически входит в синтез кинопроизведения.

„ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА"

Сценарий Л. Славина, Г. Козинцева и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. На фото засл. арт. Б. Чирков в роли Максима

„ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ"

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова и арт. К. Тараова в роли Морозовой

ФИЛЬМ О БОЛЬШЕВИКАХ

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

Из прекрасной и героической истории ленинско-сталинской партии, черпали материал своего фильма «Поколение победителей» авторы его С. Рошаль и В. П. Строева.

Авторы начинают показ своих героев в самом начале их партийной работы и доводят их до революции 1905 г. Они проводят их через первые шаги партийно-пропагандистской деятельности в рабочих кружках, через репрессии, ссылку и эмиграцию, через 9 января 1905 г. и подводят к московскому декабрьскому (1905 г.) восстанию. Характеристики этапов ситуаций даются главным образом на самих героях.

Это избавляет авторов от экспозиционной перегрузки, от необходимости каждый раз отступать для характеристики нового этапа. Это дает возможность, несмотря на огромный исторический период, сохранить свой замысел — показ своих героев в действии, становлении и росте.

Сюжет фильма начинается эпизодом в университете. Молодой большевик студент Михайлов узнает от отвратительного университетского чиновника то, в чем он уже не сомневался, — его исключили... В аудитории он последний раз. Студентов всколыхнуло известие об его исключении. А тут, на кафедре, как раз бубнит профессор философии, мракобес и консерватор, которого подозревают в том, что это он добился исключения Михайлова.

Сосед Михайлова — Светлов, человек с желчными складками у рта, устраивает профессору обструкцию. Говорит он ярко, красиво, любуясь своими словами и производимым впечатлением. Он противопоставляет идеализму и мракобесию профессора материализм.

Лишь впоследствии, когда зритель узнает подлинное, сложившееся лицо Светлова, — лицо меньшевика, предателя рабочего класса, — вспоминается, что этот блестящий оратор, говоривший там, в университете, вполне правильные вещи, бил на эффект, что его выступление было полно красивой позы, самолюбования и... малозначительно с точки зрения политической целесообразности. Фразерство Светлова в этом эпизоде становится понятным лишь потом, но и здесь, вначале, внимательный зритель разглядит какое-то различие между скромным и сдержанным Михайловым и Светловым.

Впрочем, вполне ли правильно поступили авторы сценария, вложив в уста Светлову правильную по своему содержанию речь, — об этом еще можно спорить. Так или иначе, но Михайлов уже известен зрителю первым из плеяды героев фильма.

Светлов отказался итти вечером на кружок.

До кружка Михайлов должен встретиться с Софьей, которая передает ему прокламации.

Преследуемая шпиком, Софья попадает в швейную мастерскую, и там мы знакомимся впервые с участницей рабочего кружка Розой, с темной и забитой сиротой Варькой. Вечером на кружке озаренный слабым светом лампы Михайлов посвящает своих слушателей в основы революционного учения. Среди слушателей рабочий Степан Климов, Роза и приведенная ею Варька.

Так в течение одного дня, в течение первой же части фильма зритель знакомится с большинством основных героев «Поколения победителей». Дальше пути этих героев разойдутся: ссылка унесет одних, другие отправятся в эмиграцию.

Такая экспозиция, где все основные персонажи сразу введены в действие, очень помогает авторам скрепить в дальнейшем отдельные эпизоды фильма.

Сложность последующего развития действия фильма заключается в том, что задача, взятая на себя авторами и режиссером, как мы уже знаем, не ограничивается изображением одного из эпизодов революционной истории. Герои фильма показаны на разных стадиях их близости к партии. Сформировался Михайлов. Активна Софья. Но Климов и Роза еще только прислушиваются, вбирают в себя науку о революции. Еще совсем сыра и несмышлена Варька.

А ведь выйдут из фильма все они (кроме погибающей Софьи) закаленными большевиками. Таким образом задача фильма не заключается в воспроизведении образов большевиков на одном коротком отрезке первого периода истории партии, — задача фильма и много шире и значительнее — в показе становления и роста партийных кадров, их закалки в борьбе с меньшевиками, их революционной деятельности от рабочих кружков до первого вооруженного восстания.

Шесть большевиков (шестой из них — Нико, с которым мы знакомимся позднее — в ссылке) и предатель Светлов проходят через весь фильм. У каждого свой путь, но пути этих шести большевиков и одного предателя неоднократно перекрещиваются — и вот на этом-то и строится сюжет фильма.

Как часто драматурги понимают задачу построения сюжета на большую тему так, что у больших персонажей находится какая-то маленькая, обыденная историйка переплетения их интересов и эта историйка-де «держит» фильм (или пьесу), позволяет вставлять, вкрапливать основное содержание, то содержание, ради которого делается вся работа.

Авторы «Поколения победителей» захотели сделать основную, большую тему своего произведения и основой сюжета. Конфликт фильма не в борьбе, столкновениях героев между собой, а в их совместной борьбе против зла, предательства. Насколько удачно сделан сюжет,— это другой вопрос, тут могут быть, наконец, разные оценки, но важно основное: сюжет фильма прямо отвечает теме, а не сделан по поводу темы. Вот это-то и является первым, существенным достоинством фильма.

Нужно, однако, прямо сказать, что при всем этом сценарий «Поколение победителей» вызвал у режиссера (соавтора сценария) много накладных расходов на преодоление ряда препятствий, вызванных тем, что сюжетные линии фильма (и отдельных действующих лиц в нем) иногда обрываются... их надо подхватить, не дать рассыпаться. Время, место действия — это разбросано. Герои часто далеки друг от друга. Затем ведь далеко не все они знакомы между собой. Так, например, Нико никогда не встречался с Климовым. Их первая встреча... в эпилоге. Варька впервые увидала Софью... мертвой. Та же Варька только вначале и в конце (два раза) встречается с Михайловым. Климов и Светлов тоже не встречаются. Все это явно препятствует красочному драматичному вскрытию основных характеров. И если это не сразу приходит на ум, то в этом заслуга Строевой как режиссера и прекрасных актеров.

Создавать художественные образы большевиков да еще на столь длинном отрезке истории можно только на основе сугубо правдивого отображения истории партии, на построении сюжетных ситуаций, всей исторической концепции фильма, в строгом соответствии с историей партии. Как обстоит дело со всем этим в фильме «Поколение победителей»? Нас интересует при этом не внешняя схожесть, а глубокое соответствие и осмысливаемость событий.

Безусловной удачей фильма, его создателей является в основном правильное разрешение сложнейшей задачи — отображения в фильме связи партии с массами, с пролетариатом. Режиссер сумел ее показать так, что зритель все время чувствует и видит, как за героями фильма — больше-

виками—стоят все передовые пролетарии.

Это меньшевик и предатель Светлов не интересуется уже в самом начале рабочим революционным кружком. Уже в самом начале сказывается отличительная черта большевиков. Вспомните, как удивленно встретил Михайлов заявление Светлова, что он на кружке не будет; вспомните, с каким вниманием относится Михайлов к своей беседе с рабочими, членами кружка; вспомните, что даже в ссылке у Михайлова дружба с якутом; вспомните Михайлова среди рабочих на железнодорожной станции; вспомните его контакт с массой на выступлении в Московском совете, на баррикаде и т. д. Вспомните все это, и вам станет ясно, почему ни разу не ощущается обособленности главных действующих лиц. Они все время неразрывны с рабочим классом.

Важно и то, что не за экраном, а тут же, в самом фильме, в его сюжете, идет формирование новых партийных кадров из наиболее сознательных рабочих. Так происходит с Варькой, с Ровой и, наконец, со Степаном Климовым, вырастающим в большого партийного работника. Кстати, в эпизоде 9 января, о котором мы скажем несколько позже, в отношении рабочей массы к казарме, к Климову до и после расстрела демонстрации очень хорошо показано, как завоевывала партия доверие и авторитет масс, на практике убеждавшихся в правильности лозунгов партии. Драматургически очень сложна задача показа крепких, неразрывных связей героя со всей той массой, которая в произведении не фигурирует в качестве действующего лица. Вот почему особенно правилен прием, примененный авторами «Поколения победителей», где в среду главных героев вступают выходящие из массы персонажи: в самом начале Роза и Степан, потом Варька, еще позже Яшка и т. д. Они растут, пополняют ряды партии. И когда из группы членов кружка выделяется Степан Климов, то и остальная масса кружка остается в памяти не безликой, а конкретной, живой.

Но если эта сторона в показе истории партии отображена правильно, если здесь существенных промахов в фильме нет, то тем не менее историческая концепция «Поколения победителей» имеет значительные недостатки. Авторы недостаточно продуманно и художественно ярко разрешают задачу отражения ряда важнейших событий из истории партии, затронутых в фильме. Можно расходиться в оценке того или другого приема, но никто не станет отрицать, что, как бы чистенько ни подавались в фильме надписи и цитаты, как бы интересно ни оформлялись эти фотографические кадры (и музыка к ним), они в «Поколении победителей» не являются художественно органичными, они вызваны необходимостью устранить из фильма неверную трактовку или недопустимый провал.

Фототитры, предшествующие эпизодам в Моссовете и баррикадам, только спасают положение, восполняя недопустимый пробел; они, конечно, неприемлемы как полноценный художественный прием.

Провалов в исторической концепции фильма — немало. Надо сказать, что часть из них восполняется показом исторических событий отраженным методом. Иногда это удается, как, например, в эпизодах ссылки, где на взаимоотношениях Михайлова и Нико со Светловым резко вскрывается борьба большевиков с меньшевиками. Значительно менее удачен разговор Климова и Розы в Питере, разговор, смысловая нагрузка которого отнюдь не соответствует качеству ее выражения.

Приемлем ли вообще метод отраженного показа исторических событий в художественном произведении?

На наш взгляд, не только приемлем, но и является подчас прекрасным средством художественно-выразительного показа наиболее общеизвестных событий, прямая передача которых страдала бы неточностью, а художественная копировка (анонимная при схожести основных черт) — бледностью по сравнению с «оригиналом». Сколько прекраснейших образцов отраженного показа знает искусство, искусство драмы в особенности. Театр особенно высоко поднял культуру отраженного показа, являющегося для него (театра) основным методом передачи исторических тем.

Основной недостаток применения этого метода в «Поколении победителей» все же, видимо, не в большей или меньшей степени удачи изображения того или иного эпизода. Основной недостаток в другом — в перегрузке. Фильм перегружен, и под тяжестью огромного количества тем, отнюдь не допускающих разрешения их на ходу, часто рвется ткань произведения, слишком часто, чтобы не отразиться на цельности восприятия.

Автору (режиссеру, актеру) нет времени: на тот или иной огромной важности этап отпущено каких-нибудь 10 минут (это уже много!). Из спешки, из торопливого художественного решения важных тем рождается неглубокое, а отсюда и не совсем верное отражение их.

Но вот событиям 9 января 1905 г. отведено сравнительно много места. Художественно эпизод решен сильно: единство места, решение его на группе важнейших действующих лиц (Андрейка, Варька, Климов) придают ему красочность. Режиссер, актеры, оператор сделали этот эпизод мастерски. Это один из наиболее сильных эпизодов в фильме. Но сценарное решение этого эпизода лежит в стороне от правильного, глубокого осмысливания событий 9 января, гапоновщины, зубатовщины. Корни, причины явлений не вскрыты. Лучше сделана концовка эпизода, когда рабочая масса поворачивается к Степану Климову, к большевику, видя и находя в нем подлинного руководителя, который не подставит беззащитных под пули и нагайки царских слуг.

При том уровне драматургии сценария, какой мы наблюдаем в «Поколении победителей», режиссер и актеры сделали чрезвычайно много для создания характеров основных действующих лиц — Михайлова, Климова — и др.

Народный артист СССР Б. Щукин и по качеству своей игры и по значительности создаваемого им образа Михайлова заслуживает особого внимания. Михайлов цельный, целеустремленный, мужественный человек. Нет в нем ни тени той механической, искусственной подсахаренности, которой подчас пытаются смягчить резкие, схематические черты сугубо-положительного образа. Такой, возвышающийся над окружающими образ обычно труднее всего решать. К такому образу у зрителя совершенно особые требования, к нему предъявляется требование человеческого совершенства. Нельзя нарушать цельность образа — это дискредитирует его, прием сразу обнажается, все пропадает. Как же быть? Ведь у Михайлова нет ни матери, с которой он прощался бы, нет и жены, а его взаимоотношения с Софьей даны как намек.

У Михайлова нет срывов. В чем же черпать живые, индивидуальные краски обаятельности этого образа? Щукин их нашел в том, что этот сильный, волевой человек — неизменно мягок, обаятелен именно своей мягкой сдержанностью, отсутствием резкости, угловатости.

Мы смотрим на Михайлова-Щукина и думаем: да, вот за таким представителем старой ленинско-сталинской гвардии смело и бесповоротно уходили рабочие, крестьяне, солдаты — шли в революцию. Вспомните, каков он на кружке. Михайлов не теряет ни одного слова. Текст роли используется им со всей предельной выразительностью. Михайлов сдержанный, значительный благодаря этой сдержанности, но простой, теплый и близкий. Как прекрасно звучат его слова в темноте, когда потушили лампу...

Сценарно неудачно начало эпизода ссылки. Эта маршировка по снежному полю с бессмысленной декламацией («гимнастикой») — не полезна для образа. Зато очень большой силы достигает Щукин в последующих сценах, где показан конфликт Михайлова со Светловым. Особенно хороша сцена за шахматами. Как прекрасно держит себя Михайлов в этой сцене! Сколько выдержки, самообладания, внутренней честности и прямоты!

Михайлов говорит с народом четко, убедительно. У него слова всегда на службе у мысли, а не наоборот. Зритель помнит его вразумительную беседу в кружке. Но вот началась революция. Михайлов в Московском совете произносит речь о вооруженном восстании. Здесь перед нами уже трибун революции. Посмотрите на позу Щукина, когда он призывает к восстанию. Это не актер старой школы, актер, привычно держащийся только в камерной обстановке и невольно теряющийся, не находящий нужного тона на народе.

Но Михайлов-Щукин не только трибун. Призвав москвичей к вооруженному восстанию, он руководит борьбой на баррикадах. И тут Щукин на высоте. Этот прекрасный актер не принадлежит только театру. Отныне кино наравне с театром поле его деятельности. Нет сомнения, что в наступающем юбилейном году мы увидим Щукина в новом, замечательном образе, нужно только, чтобы драматургия этого будущего образа дала актеру возможность развернуть свой прекрасный талант.

„ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ“

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Реж. В. Строева
Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм

Место Степана Климова в фильме значительно меньше места Михайлова. Почему же в представлении зрителя образ Климова запечатлевается с такой силой? В этом безусловная заслуга режиссера и засл. арт. республики Н. Плотникова.

Климов появляется в рабочем кружке. Там он только мелькнул, озаренный лампой, когда он поднимается, чтобы прикурить. Но уже в памяти откладывается это живое, умное лицо, острые глаза. В эпизоде ссылки его нет. Чтобы как-нибудь восполнить этот огромный пробел, авторы ввели реплику о том, что известия о втором съезде прислал Степан. Затем у Климова прекрасный эпизод 9 января: появление на железнодорожной станции, далее — в Питере, в комнате у Розы и, наконец, в эпилоге — поездка «на Стокгольм». Как видите, совсем немного! Но как монолитна фигура Климова! Ни одна деталь не пропадает даром. Климов мог бы быть схематичным, ибо беден отпущенный ему драматургический материал, но Плотникову удалось избегнуть этой опасности. В образе Степана Климова не чувствуется никакой нарочитости и условности. Так непринужденно, просто держится он. Он вступает в фильм начинающим революционером-рабочим, он едет на съезд опытным большевиком.

Образ Светлова, несмотря на некоторые срывы, является образом типичным, вскрывающим основные черты меньшевика, предателя рабочего класса. Этот образ представлял собой наиболее слабое место в сценарии. По первоначальному авторскому замыслу Светлов на протяжении всего действия должен был «колебаться». Нужно ли говорить о том, что подобный показ этого персонажа был неприемлем, глубокого противоречил бы истинному положению дел. И засл. арт. респ. Хмелев хорошо справился со своей задачей. Он показал не заурядного, плюгавенького меньшевичка, а крепкого, значительного и опасного предателя и врага. Сопоставьте его речь в университете и речь Михайлова в Совете. Светлов-Хмелев — фразер, он смакует каждое произносимое им слово. Ему импонирует само выступление перед студенческой аудиторией. Здесь его «революционность» на месте. Но Светлову нет дела до российского пролетариата. Он презирает рабочий класс и... боится его в глубине души. Помните, как он запомнил камень, брошенный несмышленой Варькой в Михайлова? Светлов превратил этот камень, брошенный отчаявшейся, выгнанной из дому сиротой, в символ. Он о нем напоминает Михайлову впоследствии.

Хмелев тонко акцентирует характерные черты предателя: страсть к фразерству, желчность, презрение к людям, самовлюбленность, предательство, враждебность к рабочему классу. У зрителя остается в памяти облик предателя в черном пальто, в шляпе, пытавшегося уговорить рабочую дружину разойтись по домам. Эта черная, предательская фигура исчезает лишь после грозного окрика Нико.

Наиболее красочными являются в фильме эти три образа. Интересными являются также образы: Варьки (засл. арт. Марецкая), превращающейся из несмышленой сироткиподмастерья в активную революционерку-большевичку; Нико (арт. Канделаки)—пламенного большевика бакинца, страстного и убежденного; слабее Софья (К. Тарасова); совсем небольшая роль Розы (арт. Синельникова). Но в ансамбле, среди других и эти два небольших образа создают атмосферу, тот второй план, кото-

„ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ“

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Реж. В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм

рый, пожалуй, даже необходим в таком фильме, где не может быть обособленного, замкнутого действия.

И еще два слова. Снова о режиссере, о В. П. Строевой. Фильм — ее от начала и до конца, ее — молодого режиссера. Мы говорили, что в фильме нет полного кипения, что атмосфера не накаляется до предела, а ведь такие события, как московское вооруженное восстание, первое вооруженное восстание русского пролетариата, роль большевиков в нем — все это давало материал для наивысшего кипения страсти. Почему же фильм оставляет некоторое впечатление недостаточной творческой законченности, слабости взаимных связей между действующими лицами и т. д. и т. п.? Ответ на это можно найти и в том, что удельный вес в сюжете того или иного эпизода отнюдь не всегда совпадает со смыслом и значимостью его (эпизода). Так, например, огромный эпизод в университете пропадает для сюжета почти даром. Ведь об исключении Михайлова, о фразерстве Светлова можно было не менее красочно сказать на меньшем отрезке фильма, вдвое-втрое более коротком эпизоде.

Или отъезд Софьи из Женевы. Вокзал показан. Поезд. Поездка. Софья не такой уже большой персонаж, чтобы городить весь этот «огород» ради ее приезда в Россию. Ведь встреча ее с Михайловым могла была быть показана значительно экономнее.

И, наоборот, многие значительнейшие эпизоды, через которые можно было бы раскрыть образы фильма, даны чересчур сжато. Например, комната Розы в Ленинграде.

Молодой режиссер Строева (таков вывод) создала значительное произведение, посвященное трудной и почетной историко-партийной теме. Она должна в дальнейшей работе изжить книжность и сухость своего творческого метода. А первое условие для этого—не делать фильмов по собственным, еще столь не совершенным сценариям.

СУРРОГАТ КОМЕДИИ

С. ГИНЗБУРГ

Не всякое произведение, обладающее сюжетом, является художественным произведением. Не всегда наличие ролей, исполняемых актерами, оказывается признаком драматургии. Не все смешное бывает комичным.

В польском фильме «Антек полицмейстер» есть сюжет, есть роли, есть смешные положения. Но в этом фильме нет ни грана искусства. Он является типичным образцом массовой, рядовой западноевропейской (и американской) кинопродукции. Все на месте в этом фильме: сюжет развивается по всем правилам кинодраматургии, актеры в общем квалифицированы и умеют работать перед объективом, смешные положения проверены в десятках и сотнях комических фильмов, театральных фарсов и водевилей. Нет в фильме лишь одного—творчества. И поэтому «Антек полицмейстер»—не произведение искусства, а его суррогат.

В фильме использована популярная комедийная ситуация: в результате случайного стечения обстоятельств бродягу принимают за знатного человека. Ситуация эта содержит богатейшие сатирические возможности. На ней построен сюжет гоголевского «Ревизора». Она позволяет осмеять власть имущих, оказывающихся в смешном, нелепом положении. Она дает возможность подвергнуть жестокой критике всю систему буржуазного бюрократического государства. Если случайно карьеру сделал обыкновенный, простой, честный человек, то он с особенной силой чувствует мерзость буржуазного и бюрократического быта (на этом построен в частности фильм Франка Копра «Мистер Дидс переселяется в город»). Если же этот человек, случайно пробравшийся на верхние ступеньки социальной лестницы, оказывается ловким пройдохой, то он умело использует тупость и ханжество окружающих его людей и одурачивает их в личных целях.

В фильме остались неиспользованными те богатые возможности, которые открывал перед его авторами этот благодарный сюжет. Ничтожество оказалось среди ничтожеств. Сюжет филь-

---

„АНТЕК ПОЛИЦМЕЙСТЕР“ — **Режиссер М. Ванценский**

ма низведен до уровня посредственного анекдота.

Дореволюционное «Царство польское». Бродягу и шалопая Антека привлекают к суду за то, что он играл в орлянку рублями, с обеих сторон которых изображены были или только орлы, или только царские портреты. В суде прокурор превращает дело в политическое. Антек спасается бегством от наказания. Он садится в поезд, полицейские его настигают и там. Тогда он забирается в купе, в котором едет мертвецки пьяный полицмейстер, и одевается в его мундир. Антек спасен. Городовые ему отдают честь. Он выходит на перрон в губернском городе, и там, конечно, его принимают за нового, только что назначенного полицмейстера. С Антеком происходит ряд приключений, а настоящего полицмейстера сажают в тюрьму. Наконец, мрачный и ядовитый жандармский ротмистр разоблачает обман. Но для того, чтобы замять скандал, Антека приходится отпустить с миром.

Таково содержание картины.

Авторы ее сделали героя фильма Антека человеком, не отличающимся по своему характеру от той среды губернской знати, в которую он попадает. У него нет никаких своих целей. Он никак не использует то положение, в котором он оказывается. Он совершает глупые поступки. Он обирает купцов, приходящих к нему с подношением, не из корысти, а из озорства.

И то обстоятельство, что недалекий Антек оказывается фигурой пассивной и по умственному уровню мало отличающейся от тех людей, в чью среду от попал, сводит на-нет все сатирические возможности, в потенции содержавшиеся в этом сюжете. Сюжет фильма приобретает поэтому значение лишь мотивировки для серии смешных положений, демонстрирующих неумение «простолюдина» держать себя в «хорошем обществе» и душевную простоту и ограниченность этого провинциального «хорошего общества», принимающего невоспитанного «простолюдина» за светского оригинала.

Почему же авторы фильма изобразили Антека именно таким серым и бесцветным? Почему хороший сюжет они превратили в бездарно рассказанный анекдот?

На это у них были свои причины. Дело в том, что меньше всего они хотели сделать сатиру на «хорошее общество» или на чиновничество вообще. К этому «хорошему обществу» они относятся с предельным уважением. К своему герою Антеку они относятся с плохо скрытым презрением буржуа к бедняку. Авторы хотели лишь высмеять русских чиновников, управлявших Польшей, высмеять их с точки зрения польской буржуазии. Возможности социальной сатиры, заключавшиеся в сюжете, они хотели использовать с националистскими целями: смотрите, какие дураки были все русские чиновники, угнетавшие поляков,— хотят они сказать своим фильмом,—если даже такой недалекий польский простолюдин, как Антек, смог их одурачить.

Едва ли кто-нибудь сможет упрекнуть нас в стремлении защитить царских чиновников, проводивших колониаторскую политику самодержавия в Польше. Но мы должны сказать, что эти чиновники далеко не были такими беспомощными дураками, какими их хотят представить нам авторы фильма. Наоборот, царское правительство посылало в Польшу самых умных и преданных своих слуг, которые могли успешно проводить политику угнетения поляков. Те же чиновники, которые показаны в фильме, напоминают нам щедринского градоначальника Фердыщенку из «Истории одного города», который «был до того прост», что «ни во что не вмешивался». К чести польского народа надо сказать, что царские чиновники, управлявшие Польшей, были много умнее и злее. И в част-

ности поэтому Польша не могла самостоятельно разрушить аппарат угнетения, созданный царским правительством. Герой же фильма Антек сталкивается с дураками судьями и прокурором, с дураком губернатором и дурой—его женой. Все те смешные положения, которые созданы в фильме, мотивированы глупостью этих персонажей.

Занятые в фильме актеры делают, все, что могут и что им приказывает режиссер. Артист Дынша, играющий роль Антека, старательно подражает Утесову. Он танцует, поет и всячески стремится показать себя таким же неопределенного возраста юношей, какого изображает Утесов в роли пастуха в «Веселых ребятах». Если ему это плохо удается, то это скорее не его вина, а несчастье. Несколько более удачен артист, исполняющий друга Антека. Внешние типажные данные хорошо соответствуют его роли. Остальные артисты (горничная Катерина, губернатор, его жена) играют в общем удовлетворительно. Это средние провинциальные актеры на роли субреток и комических стариков, которые могли бы дать много больше в лучших ролях.

Качеству фильма соответствует и качество дубляжа. Режиссер дубляжа Райтман (он же автор русского текста) решил окончательно пренебречь синхронностью изображения и речи. Актеры в дубляжном варианте говорят с закрытыми ртами и молча шевелят губами. Русское же прочтение реплик в целом надо признать удачным. Несомненно хорошо прочитаны перед микрофоном реплики горничной Катерины. Ее интонации верны и соответствуют тому облику Катерины, который мы видим на экране. Менее удачно звучат реплики Антека. Неизвестно, зачем следовало их читать с польским акцентом.

Наш зритель знает мало удачные, а порой и художественно слабые фильмы советских режиссеров. Но каждый даже слабый советский фильм был обязательно задуман как художественное произведение, в каждом можно обнаружить хоть искорку подлинного искусства. «Антек-полицмейстер»—фильм ремесленный, суррогат, продукт массового производства, а не творческой работы. Если польская кинематография не создала лучших фильмов, то едва ли следовало знакомить с ней советского зрителя. Если она имеет действительно художественные произведения, то ее незачем было компрометировать выпуском на экран «Антека»: ведь наш зритель по «Антеку» будет судить обо всей польской кинематографии.

«Интеркино» в этом году показало советскому зрителю «Последнего миллиардера» и два великолепных фильма Чаплина. Начинать год Рене Клером и Чаплиным и заканчивать его режиссером «Антека» М. Ванценским — непростительно.

„АНТЕК ПОЛИЦМЕЙСТЕР“ **Режиссер М. Ванценский**

ВЕЛИКАЯ ПРОВЕРКА

С. ЮТКЕВИЧ

Знаменательная дата XX годовщины Великой Пролетарской революции для всех нас — советских кинематографистов—явится не только нашей проверкой как активных участников социалистической стройки, но и генеральным смотром нашего искусства, его боеспособности, его действенности. И именно так подходя к задачам текущего года, мы обязаны проверить арсенал средств кинематографической выразительности, которые накопились в советской кинематографии и создали ей славу передового отряда искусства. И успех наш будет зависеть не только от того, как приготовимся мы к этому смотру, но и от того, с какой тщательной и правдивой самокритичностью подойдем мы к этому арсеналу, смело отбросив все заржавевшее и устарелое.

У некоторой части работников искусства, не знакомых с нашей работой, есть наверное представление о том, что кинематографу свойственны лишь преувеличенно большие масштабы, крупные и резкие очертания событий, что экрану недоступна часто та тонкая и филигранная отделка, которая, например, свойственна работе театра, и что кинематографу никогда не дойти до той глубины психологических оттенков, с которыми так легко справляется литература.

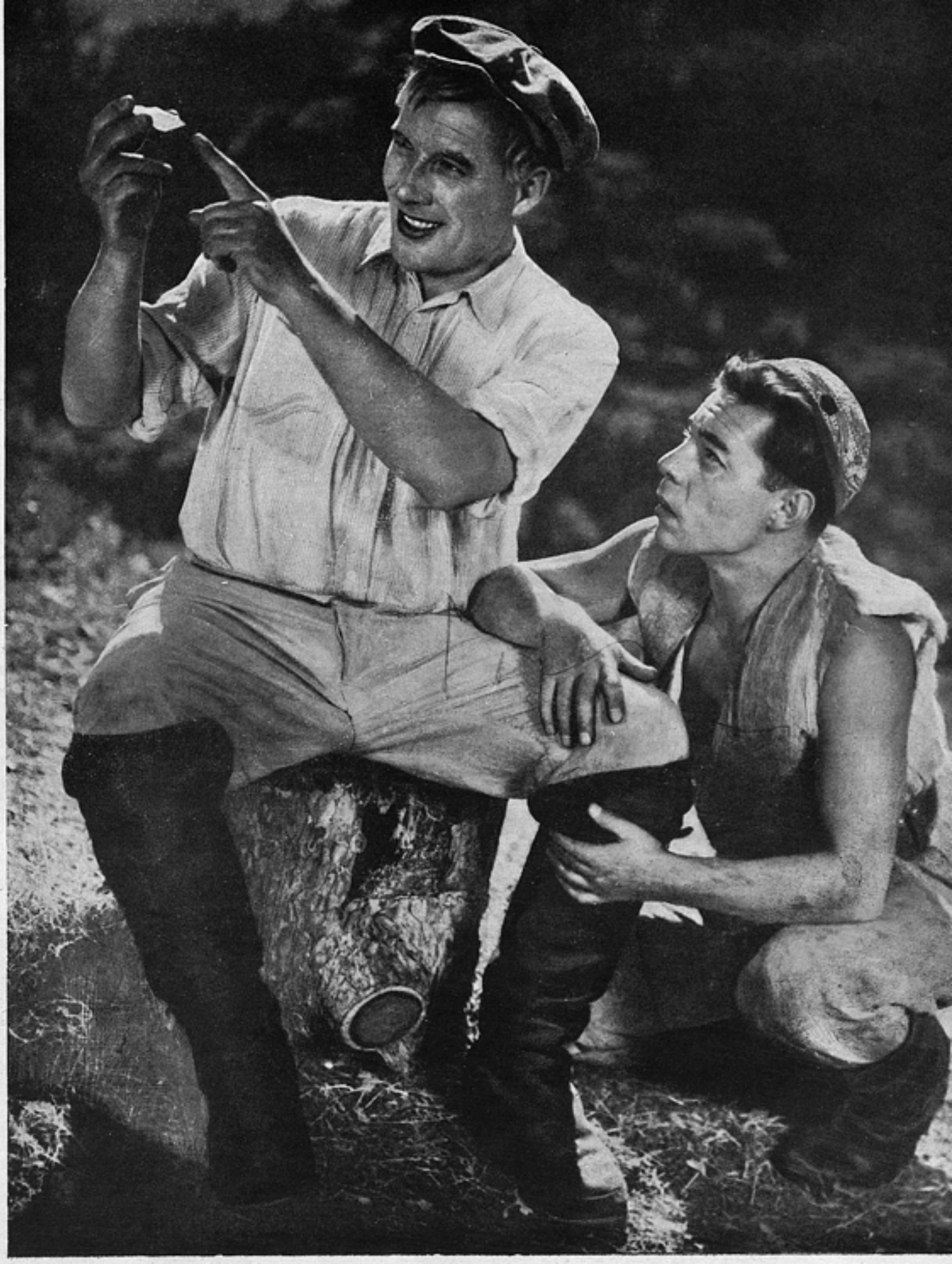
Не время спорить о приоритете, о преимуществах одного искусства перед другим. Да и не в этом суть вопроса. Практика моей работы с каждым днем и часом убеждает меня в том, что сила кинематографа (впрочем, как и всякого большого искусства) заключается, помимо прочих преимуществ (а я, естественно, патриот своего ремесла), в необычайной чуткости к правде. Я бы не побоялся даже сказать, что кино — одно из самых искренних искусств.

Экран с его возможностями вгрызания в действительность часто может обмануть, ибо отображает он реальные вещи. Обмануть он может натуралистическими «подобиями», но тот же экран прежде всего требует отсутствия фальши, не переносит он и картонных декораций и бутафорских страстей. Вот почему так придирчив к мелочам наш массовый зритель; вот почему он прав в своих все более и более возрастающих требованиях; вот почему, с трудом поспевая за этими требованиями, искусство советского кинематографа выходит на дорогу большого, равноправного искусства.

От актера кинематографа требуется еще больше, чем от актера театра, подлинной правды, простоты и искренности. Малейшая фальшь резонирует с невиданной силой. Все это

„ШУБА АНГЛИЙСКОГО КОРОЛЯ“

Сценарий Н. Погодина. Режиссеры Руф и Казанский. Ленфильм. На фото арт. Н. Шатерникова в роли Саши



„ШУБА АНГЛИЙСКОГО КОРОЛЯ“

Сценарий Н. Погодина. Режиссеры Руф и Казанский. Ленфильм. На фото арт. Б. Тенин в роли Мраморова и арт. А. Виноградов в роли Васи

„САДОВНИК"

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Ленфильм. На фото арт. В. Лукин в роли забойщика Бобылева

возлагает на наших актеров и режиссеров особые задачи, но зато как радостно это преодоление штампов, способность раскрыть образ во всей его глубине, во всех его подробностях, во всем том «чуть-чуть», с которого, как говорят, начинается настоящее творчество. И если эта предельная искренность так чувствуется в работе актера — главного, с моей точки зрения, проводника идей и образов кинопроизведения, — то не менее чуток наш зритель и ко всем остальным компонентам фильма.

Зритель не обязан знать кухню нашей профессии. «Полпредами» всей кинематографии справедливо считает он актера (вот откуда огромная популярность, подлинно народная любовь к актерам экрана, создавшим образы, любимые массами, оттуда же, кстати говоря, и тот интерес к личной и творческой биографии актера, на котором так умело спекулируют холливудские дельцы). Но мы, работающие в самой гуще производства, хорошо знаем, что обязательным условием для создания полноценного произведения служит, в первую очередь, драматургия. В большинстве случаев удача или неудача актерского исполнения зависит не только от актерской трактовки, но и от сущности образа, созданного для актера драматургом, а также от режиссуры и от всего того, что мы называем кинематографической техникой.

Фильмы, которые будем мы готовить к историческому юбилею, будут прежде всего проверкой наших чувств, нашей искренности, нашей целеустремленности, той правды, которая воспитана в нас за эти 20 великих лет, а для художника это означает прежде всего проверку его творческих принципов, ибо высокая принципиальность художника, его последовательность есть первое качество, обеспечивающее чистоту и остроту его оружия. И здесь, говоря самокритически, мы должны будем признать, что много еще случайного накипает в нашей работе; что часто недостаточно мы еще принципиальны, бредем мы ощупью; что удачи и неудачи наши отнюдь не закономерны, что слишком велик еще в творческом хозяйстве процент накладных расходов, проистекающих от нашего бескультурья и неумения. И сколько бы меня ни уверяли, что качество и количество наших картин зависит только и прежде всего от неумелого хозяйствования в прямом смысле этого слова, трудно мне согласиться с этим, ибо основное все-таки в людях, делающих картины, в их творческих помыслах. И отсюда первое мое беспокойство за порядок в этом хозяйстве.

Великая проверка эта коснется не только нас, но и нашей критики. Ведь на ее обязанности лежало, в первую очередь, следить за этим участком. А как часто разменивалась она по мелочам, проглядывая основное, главное и существенное. И мы также — наша творческая группа, вот уже два года объединенная в первой киномастерской при Ленфильме, будем отчитываться в своей работе, в верности тем принципам, которые мы мало декларируем, но которые так легко разглядеть во всей нашей практике. Принципы эти, известные по немногочисленным печатным и устным выступлениям, не стоит повторять здесь, так как разглядываемы должны они быть в наших произведениях и заниматься этим должны не мы, а наши критики. Но основное наше устремление, основная наша установка, которая связывает, цементирует всех нас, часто очень отличных друг от друга по своей творческой индивидуальности художников, — ясна.

Это — настойчивое желание не ограничивать стилистической линии советского кинематографа одним только, сделавшим ему мировую славу направлением, а всячески поддерживать те творческие тенденции, которые основной своей задачей ставят создание специфической кинодраматургии, опирающейся на разнообразие, широту и глубину человеческих характеров и страстей, которые как первое и самое мощное из средств кинематографической выразительности выдвигают человека, актера.

Нам ненавистны рационализм, схема, ложная символика — все то, что свойственно искусству империалистического Запада, все то, что нашло себе долгое и иногда тщательно замаскированное применение особенно в кинематографии.

„САДОВНИК“

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Ленфильм

Борьба с этими явлениями, так успешно начатая и возглавленная «Правдой», еще не окончена. И затруднительна она бывает сейчас еще и потому, что на другом фланге находится также много спекулянтов и приспособленцев, использующих эту борьбу как отказ от всяческой культуры, снижающей и опошливающей ее в своих интересах.

Кинематография вступила на новый этап. Социалистический реализм является для нас сейчас не только лозунгом дня, не только обещанием, реальные очертания его уже даны в некоторых наших произведениях.

Задачей смотра нашего искусства к XX годовщине Октября является укрепление наше на позициях социалистического реализма.

Наивно было бы думать, что новую стилистику актерской игры, новые законы драматургии, заботу о пластическом обогащении кино, о повышении его технических качеств можно взять готовеньким, а не заработать в боях, что все это можно создать за короткий промежуток времени.

Самое страшное для художника—всезнайство, готовая рецептура, заказанные пути. Наши творческие симпатии мы не склонны никому навязывать, хотя твердо уверены, что именно они должны послужить той базой, на которой будут вырастать не только отдельные шедевры или отдельные удачи, а сможет строиться кинематография, выпускающая то количество картин, которое потребно нашей стране. Здесь вопросы творческие становятся неразрывно связанными с вопросами технологии и хозяйствования. Здесь их нельзя оторвать друг от друга. До тех пор, пока проблема воспитания кадров, проблема не только количественного их расширения, но и качественного подбора не встанет во всей широте, до тех пор, пока не разгорится самая широкая и, может быть, даже жестокая дискуссия вокруг, якобы, на первый взгляд лишь кажущихся отвлеченными вопросов педагогики, методов воспитания молодой режиссуры и актеров, до той поры не сдвинется с места и также кажущаяся далекой отсюда, но на самом деле близлежащая проблема количества и качества наших фильмов.

Мастерская наша будет занимать в общем мощном потоке кинопроизведений и направлений, естественно связанных с ними, один лишь небольшой участок.

О дружбе народов, о национальной политике Советского союза, о героическом прошлом людей Кавказа расскажет режиссер Л. Ариштам в своем новом фильме «Друзья» по сценарию, сделанному им вместе с писателем Н. Тихоновым.

О героях социалистического транспорта, о биографии Петра Кривоноса будут говорить режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина в своем фильме по сценарию, написанному ими с писателем Л. Рахмановым.

О стахановцах золотой промышленности, о людях и чувствах, выросших в далекой тайге, расскажут молодые режиссеры Г. Казанский и М. Руф в фильме «Шуба английского короля» по сценарию Н. Погодина.

А на мою долю, после того как я закончу фильм о социалистической перестройке Донбасса, о великом нашем садовнике — коммунистической партии, выпадет радость вернуться к людям той эпохи, рождение которой мы будем праздновать в 1937 г.

Тема, в узком ее понимании, не должна ограничивать собой художника, но все же, полагаю я, что настоящий художник не мыслим вне своей темы, вне того круга идей и мыслей, которые неотступно владеют им, которые требуют своего выражения, которые являются сущностью его самого. Вне этой «одержимости», вне этой настоятельной, часто мучительной потребности уловить, высказать до конца, выявить полностью эту тревожащую тему, чаще всего ускользающую, неоформленную, многоголосно звучащую, все время меняющуюся и более всего подходящую под определение того, что Блок назвал «музыкой», нет настоящего художника.

Уловить ключ этой темы в огромном, широком ее понимании, уловить основное звучание, раскрыть его, помочь понять его как художнику, так и зрителю — вот совсем еще не осуществленная задача, лежащая перед нашей критикой, вот одна из причин того, что выходим мы безоружными на этом участке к великой годовщине. И если не помогут нам разобраться в этом наши друзья-критики, то сами мы —художники — обязаны разобраться в этом, ибо теоретически оформленная «стихийность» является только шаманством, прикрывающим часто убожество и пустоту мышления художника.

Основная тема, волнующая и волновавшая меня всегда, была тема роста социалистических качеств в человеке, тема, не столько разрушения, сколько созидания, тема, в муках рождаемого, часто трудно уловимого, но всегда драгоценного того нового в человеке, что позволяет сбываться самым небывалым мечтам.

Скромны мои попытки на этом трудном пути, и кажется мне, что все человеческие образы и фигуры, которые странствовали по моим фильмам, так по-разному проходившие свои пути, были мне близки главным образом потому, что каждый из них по-своему, отлично один от другого, растил в себе то новое, что позволяло как бы заново назвать себя простым и великими словом «человек», соскабливал и отдирал с себя часто с кровью всю ту коросту прошлого, которая презрительно именовалась раньше «человеческим», т. е. земным. Новое значение (великолепно почувствованное и выраженное Горьким) придавалось слову «человек», и яростные бои на плацдармах этого, такого, казалось, узкого и маленького человеческого сердца волновали меня всегда не меньше, чем бои на тех плацдармах, на которых люди отдавали свои сердца и жизнь за жизнь и сердце других счастливых поколений.

Вот почему новый сценарий Н. Погодина (драматурга особенно близкого нам типа) под условным названием «Ноябрь», который я должен осуществить к юбилею, являясь выдающимся событием в нашей кинодраматургии, в то же время прокладывает новые пути в киноискусстве и дает возможности полностью реализовать принципы, дорогие нам как художникам. Огромная по своей значимости тема, выбранная автором, — союз рабочих и крестьян как основа советской власти,— разрешена в образах живых, конкретных людей, полнокровных и осязаемых (вместо, увы, привычных людей — символов или «рупоров идей»); развитие действия и характеров не подменено хронологией истории, за которою часто укрывается драматург, наивно приписывающий себе аплодисменты зрителей, взволнованных не столь его творчеством, сколь соприкосновением с великими датами и событиями. И, наконец, Н. Погодин поставил перед собой и нами труднейшую, но почетнейшую задачу воплощения в художественном образе величайшего вождя трудящихся— Владимира Ильича Ульянова-Ленина.

С чувством огромного волнения и радости заканчиваю первые десять лет своей работы в кинематографии началом работы над сценарием «Ноябрь» Н. Погодина, по которому обязуюсь сделать фильм к XX годовщине Великого Октября.

МИР В ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЯХ

Е. ДЗИГАН

День за днем в течение нескольких месяцев жизнь трех миров одновременно проходила перед нами.

Один мир — настоящей, подлинной, сегодняшней, живой жизни ряда стран.

Другой — иллюзорный, существующий лишь на экранах многочисленных кинотеатров Европы, мир художественного вымысла, игры, отражений.

И третий мир — документально-кинематографический, «объективное» отражение всего, что в подлинном мире происходит.

Каждый день нашего пребывания на Западе знакомил нас с настроениями, нуждами, желаниями и интересами масс, проявлявшимися повсюду.

Мы видели ночь выборов, когда тысячи людей, стоя перед редакциями газет, свистом и улюлюканием встречали избрание реакционных депутатов и громом аплодисментов, поднятыми кулаками и пением «Интернационала» приветствовали избранных депутатов народного фронта и коммунистов.

Мы видели демонстрацию фашистов, шедших между сплошных шпалер специальной полиции «гардмобиль», охранявшей демонстрантов от стоявшей на тротуарах толпы, с французским остроумием высмеивавшей неудачливых последователей Гитлера.

Мы были у кладбища «Пер-Лашез» в день мощной демонстрации народного фронта, когда тысячи людей, четко скандируя слога, потрясая поднятыми кулаками, требовательно выкрикивали: «Со-ве-ты по-всю-ду, Со-ве-ты по-всю-ду!» Портреты Сталина, Тельмана и Барбюса вместе с московскими знаменами, привезенными рабочими делегациями из Советского союза, реяли над этой шестисоттысячной революционной толпой.

На наших глазах проходила вся июньская забастовка, во время которой французские пролетарии, заняв предприятия, кочторы, магазины и фабрики, боролись за свои насущные жизненные интересы, за человеческие условия труда, за обуздание хозяйского самоуправства, за хлеб для своих семей

Бастующие питались впроголодь, но отказывались от хозяйских подачек — разрешения пользоваться скоропортящимися продуктами, находившимися в занятых магазинах. Пища портилась, гнила, ее выбрасывали, но ни один человек из бастовавших не притронулся к ней.

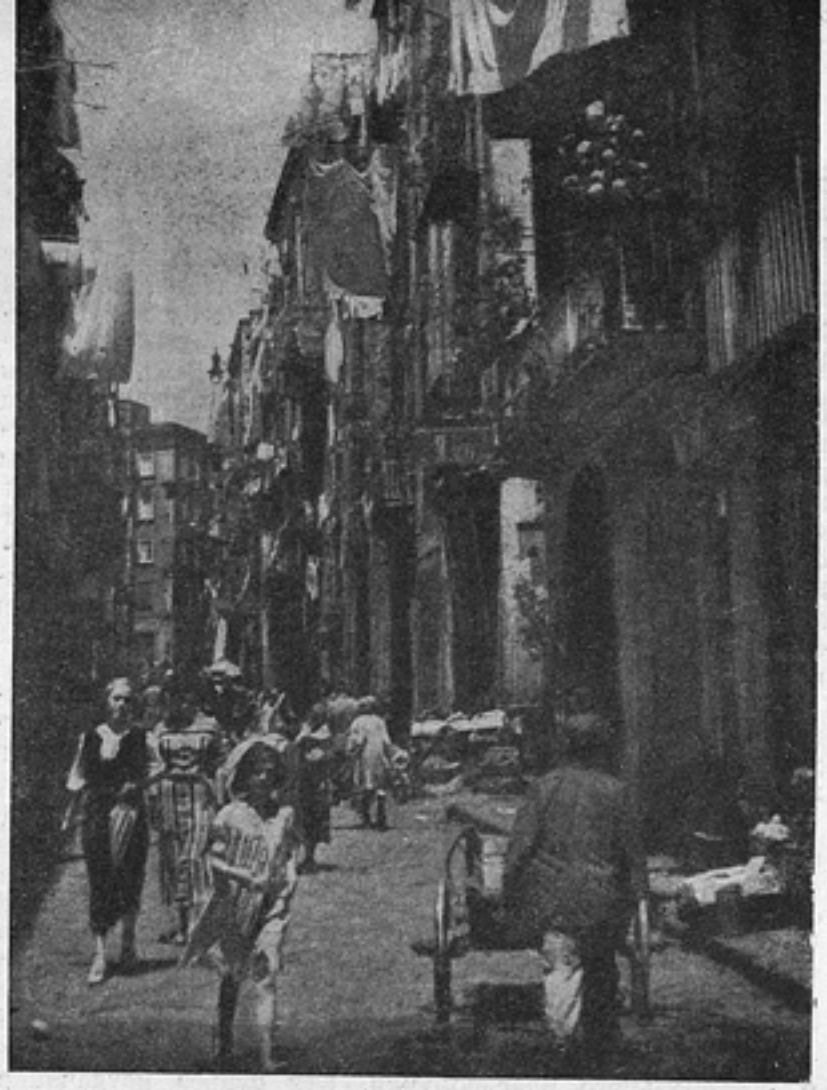
Борцы теряли силы, физически слабели, но не сдавались. Для бодрости в воскресные дни устраивались концерты, самодеятельные выступления, танцы. Приходили гости родные, друзья. Товарищи находили в себе силы для бодрой, веселой улыбки, шутки, неподдельного веселья

Такой жизненный оптимизм мыслим только у пролетариата, только у класса, уверенного в своей победе.

В эти дни в виде редчайшего исключения настоящая жизнь — подлинный мир вошел в соприкосновение с другим миром — миром иллюзии—кинематографом. Забастовочное движение перекинулось и на кинотеатры.

В десятках художественных фильмов мы видели, каким изображается и преподносится миллионам зрителей реально существующий мир, сегодняшняя жизнь, интересы, судьбы и существование людей всех стран и народов.

В американских, французских, английских и других фильмах создан какой-то особый мир, какая-то особая жизнь, никак не похожая на то, что в действительности имеет место. Судя по этим картинам, жизнь людей полна занятными, увлекательными происшествиями, счастливыми встречами и исключительными событиями. Все люди, начиная с чудаковатых миллионеров и кончая последним бродягой, довольны своей судьбой, никак не жаждут каких-либо социальных перемен, веселы и счастливы. Основное в жизни— это счастливая любовь, и, судя по картинам, главное



В кварталах узких улиц Марселя...

... где течет жизнь тысяч безработных и калек...

... коммунисты организуют митинги единого фронта

в жизни человека — это встретиться с предметом такой любви и преодолеть препятствия на пути к счастливому концу.

В настоящей жизни в любой стране на каждом шагу мы видели звериную борьбу за существование, за кусок хлеба, за право на труд, на жизнь, на хотя бы полуголодное существование.

Социальные противоречия дошли до предела. Очереди бездомных людей, потерявших работу, ожидающих места в ночлежке как раз напротив Королевского дворца в Лондоне, потерявшие человеческий облик старые женщины и мужчины, ночующие, прикрывшись газетой, под арками «Плас де ла Конкорд» в Париже, ожесточенные схватки с фашистскими убийцами, стрелявшими в рабочих на улицах Марселя, разбитая черепица рабочих домов Флоридорфа, немой свидетель недавних кровавых уличных боев в Вене, и тысячи подобных явлений открывались ежедневно нашим глазам.

Жизнь людей полна социальными конфликтами, столкновениями, тревогой за настоящее и будущее, заботами, трудом, лишениями, полна растущей революционной бури и жаждой социального переустройства.

Мир кинематографический, мир искусства, созданный Западом и Америкой, сторонится подлинной жизни, уходит от нее и создает иную жизнь, иной быт, иные чувства и страсти людей — лживые, выдуманные, искусственные. Если показывается сегодняшний день, то или это беспечная жизнь богатых бездельников, живущих спортом, любовью, приключениями в спокойном, незыблемом и гармоничном мире, или история предприимчивых героев путем преданности, ловкости и смекалки добивающихся любовных удач и материального благополучия, или судьба неудачника, которого обязательно ожидает счастливый случай, в результате чего неудачник бывает полностью вознагражден, и, наконец, бесконечные вариации так называемых «гангстеровских фильмов», где романтика бандитизма соперничает с неподкупностью, смелостью и благородством полиции.

Если дается история, то обязательно под флером романтики с выдвижением на первый план благородного героя и его возлюбленной, дается определенная порция жестокостей старого прошлого, несколько злых персонажей и все тот же вывод: социальное устройство мира—непогрешимо.

Если биографии замечательных людей, то с одной определенной точки зрения. Например, венские фильмы о Штраусе и Шумане. Судя по фильмам, единственным, что занимало этих великих композиторов, были различные любовные похождения с победами и неудачами. Попутно вставляется несколько популярных мотивов из их бессмертных произведений — и «биография» готова.

Подлинно жизненные драмы, настоящие трагедии — все то, чем живут миллионы людей, — все это остается за пределом этого фальшивого, выдуманного, не существующего мира. Где, когда, в каких произведениях был показан, например, современный Марсель, страшный город, при знакомстве с которым каждый живой человек должен испытывать чувство глубочайшего социального гнева и ненависти к системе, породившей подобную жизнь? Марсель — это не романтический порт с лихими моряками, веселой гульбой и волнующими встречами, как это любят изображать в буржуазном киноискусстве, в так называемых «морских фильмах».

Марсель — это кварталы узких, скученных улиц, полных грязи, нечистот и непрерывно текущей откуда-то зловонной жижи. Это улицы публичных домов, в которые затаскивают буквально силой, это бесчисленные грязные притоны, это полное смешение всех начал. Под сенью многочисленных мадонн на фасадах горят неоновые вывески публичных домов. Рядом с ними — бок-о-бок с куплей-продажей человеческого тела — играют дети, напротив открытых зловонных писуаров люди едят, пьют, отдыхают, и повсюду над улицами сушится белье и тряпки, ибо тут же, в этих кварталах, течет и обычная жизнь десятков тысяч бедняков, безработных, калек. Здесь проводят детство и юность, здесь вырастают, познают жизнь и формируются будущие граждане страны.

Муниципалитет расположен в самом центре этой помойной ямы, где разврат, сутенерство, предельное человеческое падение являются установившимися формами быта. И когда в сердцевине этих кварталов, на маленькой площадке, ночью видишь, как несколько товарищей вешают эмблемы серпа и молота, красные флажки и бумажные украшения, готовя завтрашний праздник для бедняков, организуемый компартией, тогда с особенной остротой ощущаешь все величие, всю человечность и подлинное благородство великого коммунистического дела.

Ярким светочем подлинной культуры, любви к своему классу и самоотверженной борьбы является Марсельский дом культуры, организованный компартией. В этом доме, расположенном, среди грязи, падения и разложения марсельских кварталов, с трогательной любовью открыта выставка живописи.

А лондонские доки? Мы видели многократные изображения счастливой жизни английских рабочих. Чудесные котеджи, уютные палисадники, лирические огороды. Но подлинные рабочие районы Лондона, унылые, серые, прокопченные дымом, покрытые сыростью дома многочисленных рабочих улиц лондонских доков, где от едкого воздуха не растет ни один зеленый листочек, — этот быт не имеет доступа в выдуманный мир экрана.

В Вене лирические огороды, маленькие кусочки земли с фанерными крохотными беседками, где австрийский рабочий когда-то получал иллюзию отдыха и собственнического благополучия, стали последним убежищем дошедших до последней крайности людей. В этих беседках, напоминающих собачьи конуры и тянущихся целыми кварталами, живут семьями по нескольку человек. Эти конуры любовно и тщательно покрашены в яркие цвета, украшены цветочками и зеленью. Зимой в них холодно, как на улице. Рядом, в нескольких шагах пустуют огромные дома, выстроенные для рабочих социал-демократами.

И так во всем, на каждом шагу видишь, как разнится подлинный мир от другого — иллюзорного, существующего только на экране. Противоречивость их, умышленное отстранение от жизни жестоко мстит за себя. Искусство, потеряв правду, живя вымыслом, ложью, питаясь несуществующей, эфемерной жизнью, — погибает. Фильмы бесстрастны, бездумны, бессодержательны. В них нет эмоций, нет жизненных образов, нет дыхания. Они никого не волнуют.

Выдуманный мир с его страстями, чувствами, побуждениями не может вызвать отклика у миллионов зрителей. Народ не имеет ничего общего с таким искусством, которое не отвечает его мыслям, настроениям и интересам. Искусство потеряло свой социальный вес, потеряло свою народность.

И как редчайшие исключения, идущие в разрез со всем происходящим, появляются работы, показывающие, каким может быть подлинное, правдивое искусство, освобожденное от тлетворного влияния капиталистической системы. Таковы фильмы Чаплина, уже знакомые нам, отчасти вещи Рене Клера и особенно последняя работа такого французского мастера, как Ренуар. В сделанном им по заданию компартии фильме «Жизнь за нас» звучит подлинная жизнь сегодняшнего дня, показаны настоящие страсти и нужды масс, действительная картина социальных противоречий и битв.

Фильм показывает безработицу, кризис, борьбу пролетариата, растущее коммунистическое сознание трудящихся, лицо врага — фашистские происки и выступления, героическую солидарность и революционный энтузиазм французского пролетариата.

Это фильм, в котором целый ряд сцен сделан с огромным темпераментом и мастерством, по своей правдивости, по своему созвучию подлинной жизни уходящий в нее всеми своими корнями, близок произведениям советской кинематографии и наравне с ними вызывает горячий, взволнованный отклик.

А в целом западная и американская кинематография лжет, обманывает, создает в своих фильмах выдуманный, несуществующий мир и беспредельно упала как искусство.

По-иному звучит жизнь и отражается мир в многочисленных выпусках хроники, так называемых «актуалитэ». Здесь как будто вымысла нет, мир существует, хотя и в отраженном, но реальном бытии, и зрителю будто бы преподносятся только факты. Но этот документальный мир так же ложен и фальшив, как и отображение жизни в художественных фильмах. Подбор материала и его обработка делаются так, что от объективности не остается и следа. На экране мелькают события (надо отдать справедливость, фиксируемые и показываемые с необычайной быстротой и оперативностью), подбираемые по принципу сенсационности и занимательности. Все отражается несерьезно, торопливо, таким образом, что различные трагические события, зачастую связанные со смертью, катастрофами и несчастиями, звучат как занимательные происшествия, в которых с удовольствием подчеркиваются курьезные или комические детали.

Люди в этих фильмах, как правило, должны весело улыбаться, шутя относиться к происходящим событиям, чтобы ничто не нарушило благополучия и гармонии существующего мира. Именно так показывалась в хронике июньская забастовка. Показывалась как занятное происшествие, где рабочие как бы разыгрывали милую, незлобивую шутку, скрашивающую однообразие жизни.

Мир, создаваемый «актуалитэ», выглядит, поистине, глупым и бессмысленным. Кто-то куда-то мчится в погоне за рекордом и славой. Происходят нелепые рекламные соревнования, маршируют на игрушечных парадах войска, мелькают всевозможные, исключительные, поражающие феномены: человек, поедающий всякие несъедобные вещи, пара, танцующая непрерывно десятки часов, автомобилист, делающий на машине двойное сальто, тренируются берлинские полицейские, приучая лошадей к будущим уличным боям (стреляют у самого уха, кидают камни, скачут через чучела, изображающие лежащих людей), путешествует Негус, справляются национальные праздники. Все это стремительно следует одно за другим, лишенное логики, смысла, контекста, не оставляя времени для уразумения, оценки, раскрытия. И так в десятках выпусков, ежедневно, ежечасно на тысячах экранах всего мира под флагом документа и правдивости дается искаженное, ложное отображение событий и явлений во всем мире. Все социальное, все противоречия, все, классово-противостоящее, все, чем в действительности живет мир, всячески затушевывается, подменяется, сглаживается.

Только в одной великой стране — Советском союзе — жизнь и искусство неразрывны. Искусство черпает свои темы, идеи и героев в самой гуще замечательной жизни, а произведения художников созвучны мыслям, чувствам и стремлениям миллионов граждан, строящих под руководством великой партии Ленина—Сталина прекрасное коммунистическое будущее.

„ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА“

Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото Н. Алейников в роли Эйно

„ДЕЛА“ И ДНИ КОРИЧНЕВОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

А. НОВОГРУДСКИЙ

Если когда-нибудь, через много лет маститый историк, занятый изучением нашей замечательной эпохи, заинтересуется ее теневыми сторонами и вспомнит об очагах «коричневой чумы» (так, вспомнит он, называлось движение кровавых мракобесов, которые хотели с помощью топора и огня остановить колесо истории), он наверняка углубится в недра архивов и отыщет коробки кинофильмов, поставленных в фашистской Германии в 1936 г.

И тогда перед ним возникнет с исключительной яркостью картина страны, которую в середине XX века банда палачей пыталась отбросить к самым мрачным временам средневековья.

Озверелая пропаганда расизма и погромные выкрики по адресу всего «инородного», а следовательно, «неполноценного» человечества (кроме военных союзников), барабанный треск, истерические призывы к вооруженным захватам, напоминающие военные пляски дикарей, игра на самых низменных человеческих инстинктах в сочетании с разнузданной демагогией — таков, в общих чертах, идейный комплекс этого омерзительного «искусства».

Термин «искусство» употреблен нами здесь весьма условно, ибо стряпня нечистоплотных молодцов из прихожей господина Геббельса имеет довольно мало общего с понятием подлинного искусства. Будущий историк отметит и этот очевидный факт: страшное падение культурной ценности художественных произведений (или их суррогатов), которые создавались под знаком топора свастики.

Известны случаи в прошлом, когда художники буржуазного кино, что называется, не за страх, а за совесть служили даже самым реакционным интересам своего класса. Достаточно вспомнить «Рождение нации» Гриффитца.

Если взять для сравнения германскую кинопродукцию до фашистского периода, мы найдем там «Западный фронт 1918» и «Голубой ангел» и десятки других замечательных фильмов, которые создавали историю кино, хотя, конечно, были очень далеки от мировоззрения передового рабочего класса. Совсем иное мы видим в современной унифицированной кинематографии. В течение многих месяцев на экраны Германии хлещет сплошной мощный поток из клоаки, именуемой Министерством пропаганды, и не проскальзывает в нем хотя бы десяток картин, о которых можно говорить всерьез как о явлениях художественного порядка.

Это не значит, что все эти бесчисленные «Триумфы воли», «Солдатушки-ребятушки» и подобные им «боевики» не выполняют своей пропагандистской функции. Окруженные широкой рекламой, продвигаемые властями и печатью, они делают свое дело, каждый день «вколачивая» в сознание зрителя основы фашистской идеологии. Политической «актуальностью» не слишком одаренные кинотворцы «Третьей империи» пытаются возместить отсутствие художественной глубины, ярких и волнующих образов.

Корреспондент английского буржуазного журнала «Уорлд филм ньюс» Вальтер Мосс, не скрывающий своих симпатий к фашистскому режиму, пишет (октябрь 1936 г.):

«Как пилигрим я ехал в Германию — страну «Калигари», «Метрополиса» и др.

Для меня марка «УФА» (крупнейшая германская кинофирма — *А. Н.*) была магическим знаком, заслуживающим большого уважения, Она была символом традиции, в которой были созданы величайшие в мире картины. Я знал, что многие и в том числе самые знаменитые люди, которые установили эту традицию, рассыпаны теперь по студиям всего мира. Но я полагал, что с таким наследием... новые люди должны продолжать традицию.

Я был разочарован».

Далее наивный мистер Мосс не сообщает о неудаче его попыток найти на германских экранах «хотя бы случайный образец мастерства». Он не задается вопросом, почему германское кино медлит «возрождаться». Ведь техники там как будто есть, художники существуют, а также нет недостатка в указаниях доктора Геббельса, как надо строить «нацистское» киноискусство.

Он наивно удивляется — этот почтенный джентльмен — почему национал-фашистская кинематография упорно избегает «современных» сюжетов. К этому несложному вопросу мы еще вернемся, а пока попытаемся бегло проследить, как национал-фашистская кинематография «дошла до жизни такой».

★

Первые же месяцы хозяйничания фашистов в кино ознаменовались резкими наскоками на всех, кто не хотел понять «нового духа». Первые неудачи кинематографии приписывались тому, что благим устремлениям национал-социализма «противодействует материалистическое торгашество некоторых организаций, которые не хотят подчинить свои частные интересы новому духу общности» («Берлинер тагеблатт», 1/IX 1933 г.).

И началась борьба за овладение этими «некоторыми» организациями и внедрение в них «нового духа».

Еще до фашистского переворота в германской кинематографии шел активный процесс концентрации: из 78 компаний, действовавших в 1928 г., осталось в 1932 г. только около 50, а величинами, определяющими лицо германской кинематографии, были две крупнейшие кинофирмы: гугенберговская «УФА» и «Тобис». Это, конечно, облегчало задачу.

Фильмы первых лет господства национал-фашизма в большинстве случаев представляли собой грубо сработанные погромные агитки, как «Юный гитлеровец Квекс» («страшная» история о комсомольцах, заманивших в свои сети юного Квекса, о том, как он от них ушел и его за это убили), «Клеймо штурмовика» или бредовая стряпня Уицкого «Беглецы» (о неких немцах, которые спасаются от «злых большевиков» и бегут в германский рай). Виктор де Кова играл в этих фильмах роль добродетельного «рабочего» — фашиста, который всей душой ненавидит «евреев и марксистов» и, конечно, без всякой классовой борьбы добивается того, чего хочет («Если бы я был императором» и др.).

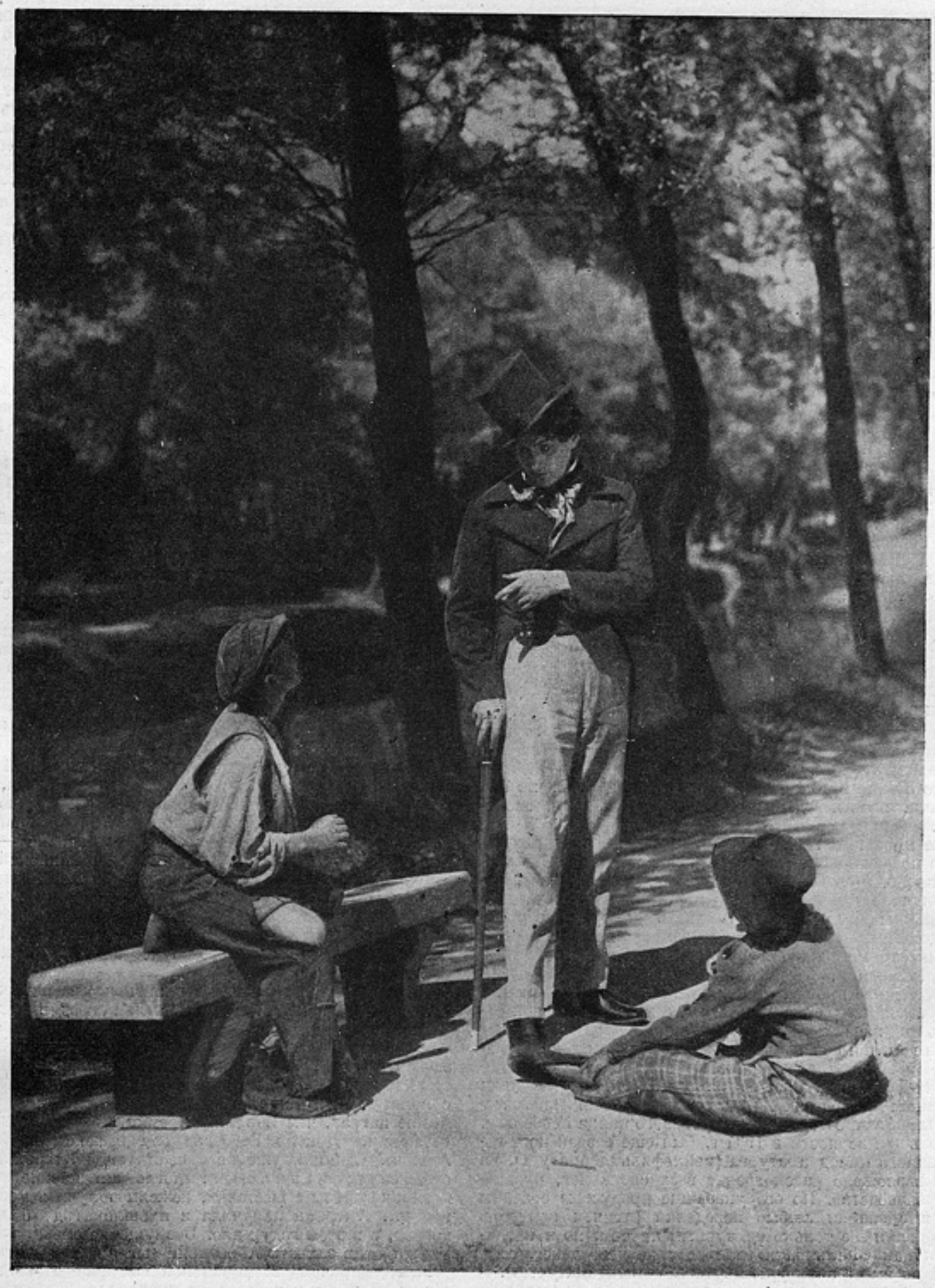
Для деревенского зрителя спешно выпускались фильмы, где виновниками крестьянской нищеты выставлялись те же неизменные «евреи и марксисты», а в качестве ангелов-хранителей выступали «наци» («Под черным знаменем штурма», «Земля и кровь» и др.). Авторы этих фильмов, следуя совету Геббельса, местами пытались подражать творческим приемам Эйзенштейна, но жалкая имитация большого искусства только ярче подчеркивала убожество и примитивность этих «боевиков».

Тогда же большое место на экранах начал занимать военный фильм, на который была возложена борьба с идеями пацифизма. Так, фильм «Ударные отряды 1917 г.» (1934 г.) должен был показать «без всяких прикрас» страшный облик войны с тем, чтобы продемонстрировать «расовую ценность настоящего бойца», который благополучно преодолевает свой страх перед войной, и т. д. и т. п.

Большинство этих картин потерпело оглушительное фиаско. За границей их попросту высмеяли и не стали смотреть, только на японских экранах несколько фашистских агиток нашло себе пристанище. Внутри страны рабочий зритель их бойкотировал, а обыватель встречал сдержанно, несмотря на всю рекламную шумиху.

Тем временем огромный бюрократический аппарат национал-фашизма был брошен на окончательное «идеологическое обуздание» кинематографии, так как многие ее творческие работники (даже из числа тех, которые не попали еще в концлагери) упорно не хотели проникаться «новым духом».

Американский журнал «Нью-Театр» так рисует этот процесс:



„ГАВРОШ“

Сценарий Г. Шаховского. Режиссер Татьяна Лукашевич. Оператор Андриканис. На фото арт. Массальский в роли Монпарнаса

«Никогда раньше мир не видел в руководстве одной отрасли промышленности такой массы пышных титулов: рейхсминистр, штааткомиссары, рейхскультурвартер, оберрегирунгсраты (и т. д. — следует длинный список) и, наконец, просто доктор, штурмовики и полицейские».

Во главе всей этой оравы высится фигура «министра пропаганды» Геббельса, самого наглого демагога и погромного агитатора «Третьей империи». Под ним расположена государственная кинопалата (Рейхсфильмкаммер), которая делится на объединения служащих, прокатчиков, продусеров и т. д. со своими более мелкими «фюрерами».

Первым крупным мероприятием геббельсовских лакеев по части «оздоровления» кинематографии было так называемое энтъюдунг, т. е. очищение ее от не-арийских, в первую очередь, еврейских элементов.

По знаку «фюрера» началась полоса неслыханной травли всякого, кто не мог документально доказать своей принадлежности к «чистой» расе. Эта высокополезная деятельность была возглавлена государством в лице его официального органа — кинопалаты, которой была предоставлена вся полнота власти в кино. По меткому выражению одного американского журнала германский творческий работник «иногда оставался без дела, и м е я разрешение палаты, но всегда оставался без дела, не имея его». Люди выбрасывались за борт очень просто. Рассылался циркуляр:

«По приказу председателя кинопалаты актер Герберт Грунак, также известный как Берт Гусси, исключается из списков кинопалаты. Его разрешение № 320 аннулируется». И актер Герберт Грунак мог собирать пожитки.

Простой сплетни было достаточно, чтобы поставить под подозрение любого — даже крупного мастера. Явно «криминальные» субъекты, как, например, Макс Рейнгардт, Циннер, Роммер, были давно «разоблачены». Очередь была за другими. Слухи и сплетни, доносы и подметные письма буквально стали основным содержанием жизни германских киноработников. «Вы слышали, — Эмиль Янингс уличен в родстве с иудеями?» «А Женни Юго? Говорят, ее бабушка не чистая арийка»... и т. д. и т. п.

Государственная палата вынуждена была время от времени выпускать такие разъяснения:

«По поводу слухов, которые распространились недавно о том, что Женни Юго не-арийка, мы удостоверяем, что она представила властям доказательства арийского происхождения».

В июле прошлого года был назначен даже специальный комиссар по «очищению» Ганс Гинкель.

Попутно обнаружилось очень своеобразное явление, которое получило название «тарнунг» (маскировка): отдельные не-арийцы ухитрялись продолжать работу через арийских подставных лиц. С этими-то замаскированными врагами комиссар Гинкель повел жестокую борьбу.

Киноорганизации, в которых не оставалось ни одной капли «грязной крови», торжественно провозглашались «чисто арийскими» (рейнариш), о чем с немалой помпой сообщалось в печати.

Вся эта гнусная свистопляска имела только один результат: полное идейное подчинение кинопромышленности интересам палачей германского народа. Обескровленная и придавленная фашистским сапогом германская кинематография была распростерта у ног кровавого паяца Геббельса.

Для большей верности в 1934 г. был еще создан пост государственного кинодраматурга (рейхсфильмдраматург), на которого возложено рассмотрение всех сценариев, пускаемых в производство. По его указанию продусеры обязаны вносить в сценарии любые переделки (причем контроль осуществляется не только цензурным кнутом, но и кредитами, так как «Фильмбанк» попросту не дает денег, если сценарий не имеет визы упомянутого «кинодраматурга»).

Таким образом германское фашистское правительство несет полную юридическую ответственность за содержание каждого фильма, выпускаемого на территории Германии даже формально «независимыми» от государства частными компаниями.

Этот факт чрезвычайно важно установить, чтобы понять поистине чудовищную наглость фашистских бандитов, которые пытаются сложить с себя ответственность за появление целого ряда интервенционистских картин, содержащих открытые призывы к новой мировой войне (об этом подробнее ниже).

Первым рейхсфильмдраматургом был назначен бывший редактор «Ангриффа» Вилли Краузе, но он, будучи обвинен в получении крупной взятки от одного продусера, подал в отставку, и теперь его пост занял некий Ганс-Юрген Ниренц.

Существование этой грозной для германского кинопроизводства фигуры не означает какого бы то ни было ослабления цензуры. Наоборот, ее недреманое око бдит денно и нощно, охраняя германского зрителя от марксизма. Не довольствуясь этим, цензура даже раздает награды и поощрения. Так, картина может получить от нее оценку «кю» (кюнстлериш вертфол — «художественно ценная») или «штав» (штатсполитиш вертфол — «политически ценная»), а это очень важно для дальнейшей ее судьбы. В каких случаях присуждаются эти оценки, — читатель поймет сам без особого труда. Так, одна шведская картина («Петерсон и Бендель») получила цензорскую отметку «штав» за то, что в ней были обнаружены ярко выраженные антисоветские моменты.

Но высшей оценкой для национал-фашистских кинопроизведений по этой системе является «штакю», что обозначает сочетание высоких политических и «художественных» качеств — редкая оценка, которая выпадает главным образом на долю антисоветских боевиков.

Большая часть заграничных картин получает сакраментальное «фау» (фербот — «запрещение»). Так, недавно был запрещен известный всему миру фильм Чаплина «Новые времена» за то, что он «противоречит духу новой Германии и канцлера Адольфа Гитлера».

Еще бы не противоречит, если он беспощадно вскрывает язвы капиталистического строя, который призваны защищать хозяева «новой Германии».

Экономическая картина современной германской кинематографии такова: крупнейшее кинематографическое общество «Тобис» (владеющее основными техническими патентами) находится фактически целиком в руках государства, а остальные производственные единицы связаны с государством сложной сетью финансовых пут.

Если верить официальным фашистским источникам, германское кинопроизводство выпускает сейчас от 140 до 160 игровых фильмов в год, не считая около 400 учебных, 600 технических и 260 хроникальных («Фильмвельт», октябрь 1936 г.). Это не превышает уровня 1931 г., когда был выпущен 151 художественный фильм (по американским данным).

О качественном уровне подавляющей части этой «продукции» мы уже вскользь говорили выше. Правда, недавно в национал-фашистской кинематографии царило неистовое ликование в связи с присуждением на венецианской выставке высшей награды — бокала Муссолини — германскому фильму Луиса Тренкера «Калифорнийский король» Тобис Рота. Но механика этого трюка вскрывается очень просто. Жюри выставки, по установленному положению, на 50 процентов состоит из итальянцев — представителей министерств пропаганды, официозных фашистских газет и т. д. Нетрудно судить о беспристрастности этих «ценителей искусства».

Даже обычно сдержанная английская печать в резком тоне отмечает, что дело с присуждением наград в Венеции нечисто.

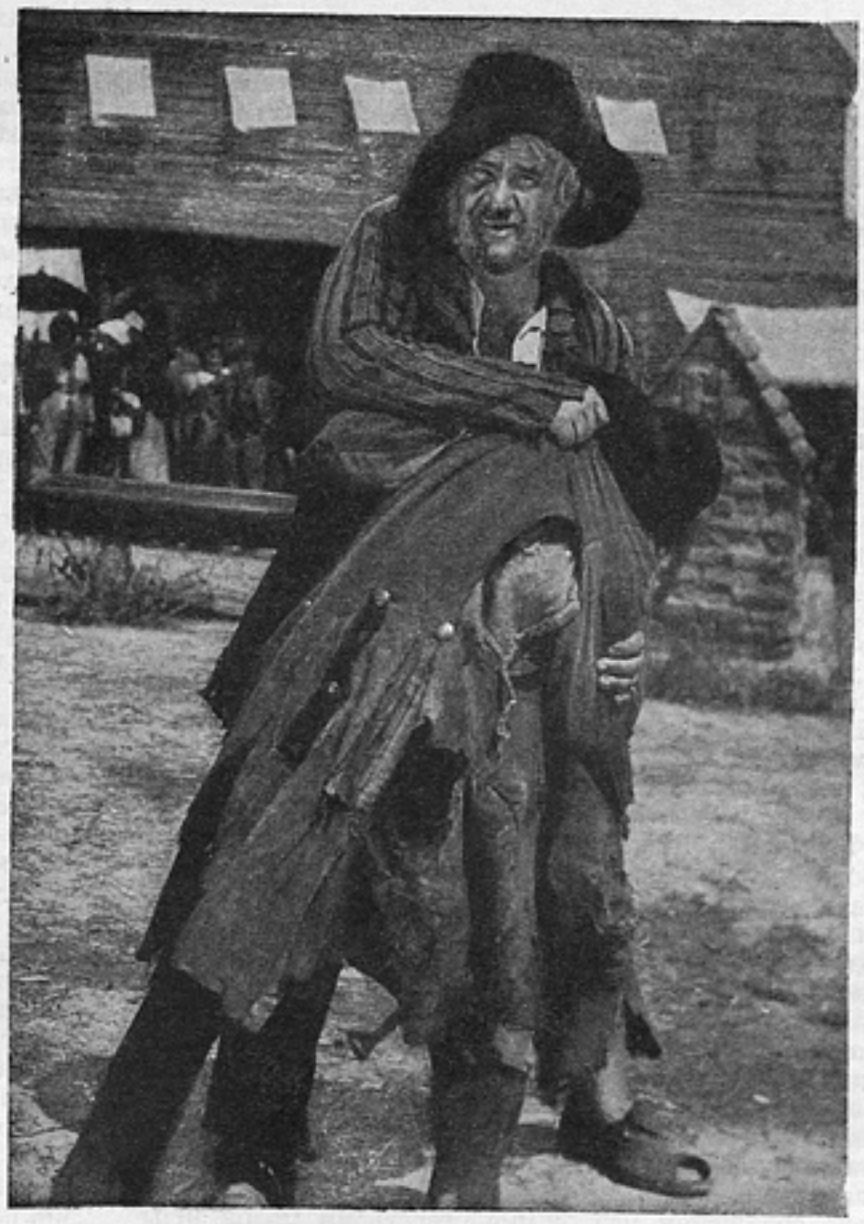
«Не существует народа, так беспристрастно относящегося к искусству, как итальянский, — пишет один английский журнал, — и нет в мире страны, более неспособной, с политической точки зрения, к объективному распределению наград, чем Италия. Премии в этом году достались Германии. Доктор Геббельс сам приехал в Венецию... Англия? Санкций уже не существует, но в политических отношениях остался осадок; многие английские продусеры предпочли уйти с выставки, нежели получить меньшие награды... Америка получила в прошлом году большинство наград, а в этом году мало. Возмущение американского народа против захвата Абиссинии сыграло тут свою роль».

Между прочим венецианской выставке этого года «повезло» по части всякого рода скандалов. Так, чехословацкий исторический фильм «Яношик» был снят с программы в результате протеста венгерцев, которые сочли себя оскорбленными, так как фильм изображает восстание словаков против мадьярского угнетения. Фильм был подвергнут бойкоту германской и итальянской печатью. Лишь по настоянию чехословацкой делегации «Яношик» был показан без всяких оповещений в конце всей программы.

Из всего сказанного становится очевидным политический характер деятельности венецианского «верховного суда»: из-под благопристойного судейского парика слишком явственно выпирают ослиные уши воинствующего фашизма.

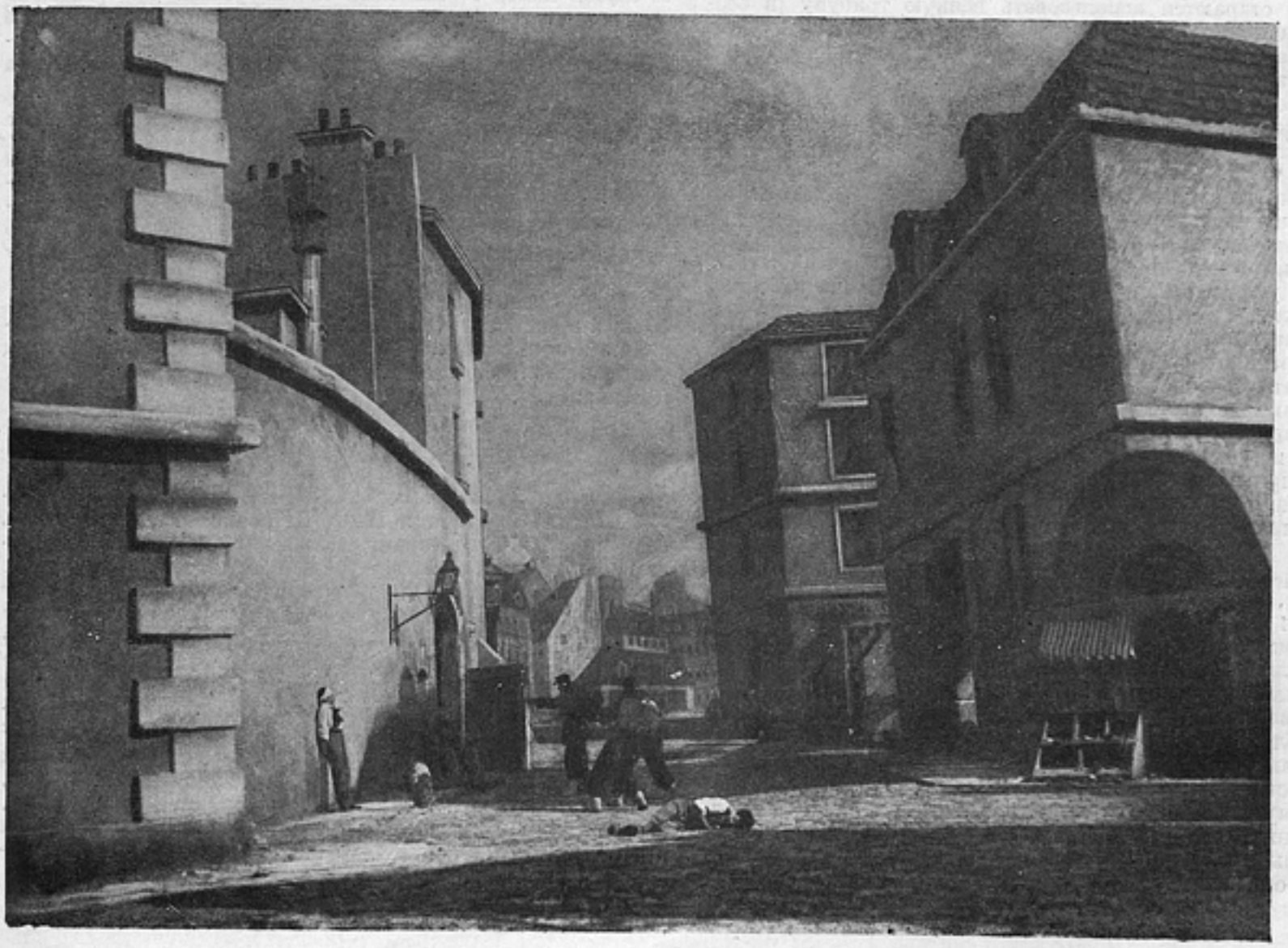
Фанфарные звуки, издаваемые всей фашистской печатью по поводу германской «победы» в Венеции, разумеется, ни в какой степени не могут служить даже для наивных людей признаком реального роста германской кинематографии.

„ТОМ СОЙЕР“. Сценарий Н. Шестакова по повести Марка Твена. Режиссер Л. Френкель. Оператор Ю. Вовченко. Киевская студия Украинфильм



„ЗОРИ ПАРИЖА“

Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаля. Операторы Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм.



Они могут представлять интерес только как лишний показатель упорного стремления унифицированной германской кинематографии «выбиться в люди» и завоевать себе некое серьезное положение на мировом экране. До сих пор это ей удавалось очень плохо.

Немалое сопротивление выходу на внешний экран коричневой кинематографии оказывал бойкот передовой части зрителей и прокатчиков ряда стран. По заявлению бывшего руководителя кинопалаты, бойкот уменьшил германский киноэкспорт на 33 процента. Но и остальную часть экспортных картин как правило постигла жалкая участь. Геббельс терпел один провал за другим. Пришлось прибегнуть к ряду ухищрений, чтобы хотя бы частично вернуть германской кинематографии утерянный авторитет во внешнем мире.

Весной прошлого года с пышностью, свойственной всем фашистским агитационным предприятиям, был созван так называемый «международный» конгресс кинематографии. Произносились выспренные речи, сам «фюрер» беседовал с делегатами, хризантемы и флаги всех стран украшали здание оперного театра, где заседал конгресс. На конгрессе была создана ублюдочная международная кинопалата во главе с доктором Шейерманом — представителем национал-фашистской кинематографии (за гостеприимство надо платить!). Но все усилия придать этой организации действительно международный характер оказались тщетными. Не помогли ни хризантемы, ни флаги. В палате не приняли участия такие страны, как США, Англия, СССР и Голландия, а Франция и Швеция примкнули с рядом оговорок. По остроумному выражению одного журналиста «нации не последовали за своими флагами».

Впрочем, это не смутило национал-фашистских заправил: они продолжали игру в «международные сессии, конференции и конгрессы». Совсем недавно в Германии состоялся «международный» съезд кинодраматургов с большим количеством итальянских гостей. Он явился демонстрацией взаимных нежных чувств фашистских борзописцев коричневой и черной масти.

Все эти меры, направленные к завоеванию международных позиций, для национал-фашистской кинематографии не дали ощутимых результатов, если не считать разве трогательного сближения между министерствами пропаганды Германии и Италии, что, однако, следует приписать влиянию не столько кинематографических съездов, сколько значительно более серьезных событий политического порядка.

Большие и мелкие «фюреры» германского ведомства пропаганды стараются использовать всякую трибуну (в особенности номинально «международную») для произнесения речей о высоких общих задачах и «конструктивных» планах коричневой кинематографии.

Самого Геббельса хлебом не корми, а дай ему постоять несколько минут в позе великого теоретика.

От исторической погромной агитации, которая могла бы вызвать чувство неловкости у самого матерого охотнорядца, перевернувшись на носках, ловкий «доктор» переходит к законам кинематографического искусства.

Он требует, чтобы кино гармонировало с «духом времени» (читай — с интересами фашистских палачей). Затем, потеряв уже всякие остатки совести и не пряча за спину своих рук, покрытых кровью лучших сынов германского народа, он восклицает: «Давайте решимся быть естественными как сама жизнь и верными фактам, и тогда фильм будет возвышать сердца людей».

Опытный демагог делает вид, будто он не замечает, что между первым и вторым требованием лежит пропасть, что первое исключает второе, что всякому человеку, который честно примется говорить о современной Германии, угрожает плаха за «дисгармонию» с духом «фюрера», и, наоборот, всякая фашистская агитка находится на бесконечно далеком расстоянии от реальной жизни.

Но пределом политического цинизма и бесстыдства в стране, где задушено всякое живое человеческое слово, является выступление самого Гитлера, который потребовал от киноискусства не более, не менее, как... реализма. Он, видите ли, «за правдивость», против «ухода в прошлое» (Лихтбильдбюне», 6/IX 1934 г.). Комментарии, как говорится, излишни...

Насколько выполнимы эти откровенно демагогические «требования», говорит сама жизнь.

Предоставим слово уже цитированному нами выше английскому обозревателю Вальтеру Мосс:

«Боязнь сделать неприемлемую картину вызвала очень интересный результат: охваченные страхом продусеры избегают опасности, концентрируя внимание на сюжетах и темах, возможно более удаленных от современной Германии.

Среди картин, которые я видел, огромное большинство представляют «костюмные» постановки и фильмы на иностранном материале, причем в обоих случаях преобладают сюжеты из быта царской России».

Вальтер Мосс приводит далее на выборку ряд крупнейших фильмов последнего периода:

«Черные розы» (с участием Лилиан Хорвей) — довоенная Россия. Фильм с налетом финского национализма.

«Курьер царей» — старая Россия. Проимпериалистический фильм.

«Мазурка» (с Пола Негри) — абстрактная обстановка с намеком на довоенную Польшу.

«Стенька Разин» — опять старая Россия.

«Солдатушки-ребятушки» — милитаристическая комедия и т. д.

Этот отзыв очевидца так и озаглавлен «Кино «наци» избегает современных проблем». Нечего и говорить о том, что изображение прошлого на германском экране не имеет ничего общего с исторической действительностью, а, наоборот, представляет сознательное ее искажение в интересах «нацистской» пропаганды. Но это делать легче, чем открыто лгать в глаза зрителю о положении современной Германии.

Приглядимся теперь ближе ко всей этой массе пропагандистских пилюль, которыми ежедневно пичкает зрителя германская кинематография.

Вот один из последних боевиков «Солдатушки-ребятушки».

«Этот фильм представляет, пожалуй, один из наиболее ярких примеров пропаганды в пользу тевтонской военной машины. Фильм изобилует сценами военных маневров, с бесконечно марширующими солдатами. Кадр за кадром показывается жизнь солдат в казармах. Изобилие этих сцен так загромождает фильм, что зритель с трудом может следить за развитием действия. Вначале еще можно понять, что два солдата соперничают друг с другом из-за девушки, но потом действие переходит на военные темы, и во всех видах показывается лагерная жизнь немецких солдат» («Верайти», 7/X 1936 г.).

Фильмы подобного типа, несмотря на их очевидно низкое стандартное качество, выполняют свою функцию по отравлению мировой атмосферы военным угаром. Но еще большую роль в общей системе подготовки к новой войне занимают бесчисленные фильмы «из русской жизни». Раскройте любой номер германского киножурнала. Он буквально пестрит «русскими» кадрами: лакированные гвардейские офицеры, великие князья, церкви, самовары, купцы, кокошники, страшные, обросшие щетиной «большевики» и снова кокошники, избы, самовары.

Диапазон огромный — от XVII века до «наших дней». Покупателю предлагается на выбор все, что угодно.

«Стенька Разин» («Волга-Волга»). История о том, как добрый царь Алексей Михайлович даровал свободу «коссакам» (очевидно, казакам), но скверные «бояре» не послушались доброго царя. Главное внимание, впрочем, уделено не этому: действие построено на любовной интриге между Степаном Разиным и боярской дочкой.

«Отель Савой» режиссера Уцицкого. Москва 1911 г. Купцы, аристократы, кокотки... Героиня влюбляется в шикарного официанта... Таинственное убийство... Поиски преступника... Ложно обвиненный официант оправдан... Песенка:

«Люблю я Юлишку, целую Аннушку,
Хочу я Верушку в себя влюбить...»

«Девушка в белом». Режиссер В. Янсон. В главных ролях Мария Чеботари и Иван Петрович. Великий князь влюбляется в воспитанницу Смольного института. Трогательную пару накрывает балерина, любовница князя. Происходит скандал, но благородный князь принимает вину на себя, и все кончается благополучно. К этому циклу относятся «Маня Валевска», «Порт-Артур» и бесконечное множество других.

Чем ближе сюжет фильма к ненавистному для коричневых бандитов году Великой пролетарской революции, тем обнаженнее становится политическая тенденция. В настоящее время выброшен на экраны Германии и находится в производстве ряд откровенно антисоветских фильмов, появление которых, с официальной санкции государства, нельзя рассматривать иначе как потерю всякого чувства ответственности и наглое нарушение элементарных международных приличий.

В качестве примера можно привести последний фильм «Белые рабы» режиссера Карло Антона.

Сюжет этого, с позволения сказать, «фильма» говорит сам за себя. Севастополь в 1917 г. Мирная жизнь губернаторской семьи: балы, вечера, празднества. Происходит революция. Бывший камердинер, он же «комиссар» преследует аристократов. Дочь губернатора «Маня Владимировна» скрывается в каком-то кабачке. Жених ее морской офицер организует контрреволюционное выступление. Офицеры захватывают броненосец (!), контрреволюция торжествует победу.

Эта отвратительная белиберда подается зрителю так же всерьез, как грязные фашистские листки типа «Фелькишер беобахтер» день за днем распространяют дикую клевету на трудящихся Советского союза.

Германский журнал «Фильмвельт» поздравляет Александра Энгель, который в описанном фильме исполняет роль вождя восставших севастопольских рабочих, с тем, что ему удалось создать образ «жестокого, порочного, злого человека».

К фильмам аналогичного типа относится находящийся в производстве «Москва — Шанхай» (из быта белых эмигрантов на Дальнем Востоке) и многие другие.

Национал-фашистское государство усиленно организует и поощряет производство антисоветских фильмов. Так, антисоветский фильм «Фризеннот», или «Германская судьба на советской земле», с участием ренегата Инкижинова (дикая по своей нелепости история о том, как чистая германская девушка в СССР влюбилась в страшного «комиссара» и смертью искупила свой грех) получил от государственной цензуры высшую оценку «штакю».

При теперешнем положении дел в германской кинематографии руководители «Третьей империи» несут не только косвенную, но и прямую ответственность за появление на экране разнузданных агитационных призывов к интервенции и войне.

Это очевидное положение понятно для всякого, кто хочет понимать.

Английская печать указывает, что резолюции берлинского «международного» конгресса 1935 г. о распространении при посредстве кино «доброй воли» скандально нарушаются самим же берлинским кинопроизводством. В одной из этих резолюций содержался, между прочим, призыв к мировой печати «не поддерживать фильмов, способных возбуждать непонимание между нациями или угрожать международному миру».

Указывая на факт появления фильма «Фризеннот», английский журнал «Уорлд филм ньюс» (№ 2, май 1936 г.) пишет: «Другие фильмы также, по свидетельствам прессы, содержат ожесточенную пропаганду против СССР. Это «Палачи, женщины и солдаты» и «Черные розы». Более тонкая пропаганда отмечается в фильмах с французскими сюжетами, как «Дева Иоанна», «Лизелотта из Пфальца», «Высший приказ». Здесь обнаруживается антифранцузская тенденция, частично скрытая под одеждами средневековья и XVIII века».

Отмечающееся в последнее время усиление производства милитаристических и антисоветских фильмов в Германии является признаком разгорающихся военных аппетитов национал-фашизма. Это лишний раз подтверждает глубокую справедливость указания тов. Сталина о том, что в зоне Германии лежит один из основных очагов военной опасности:

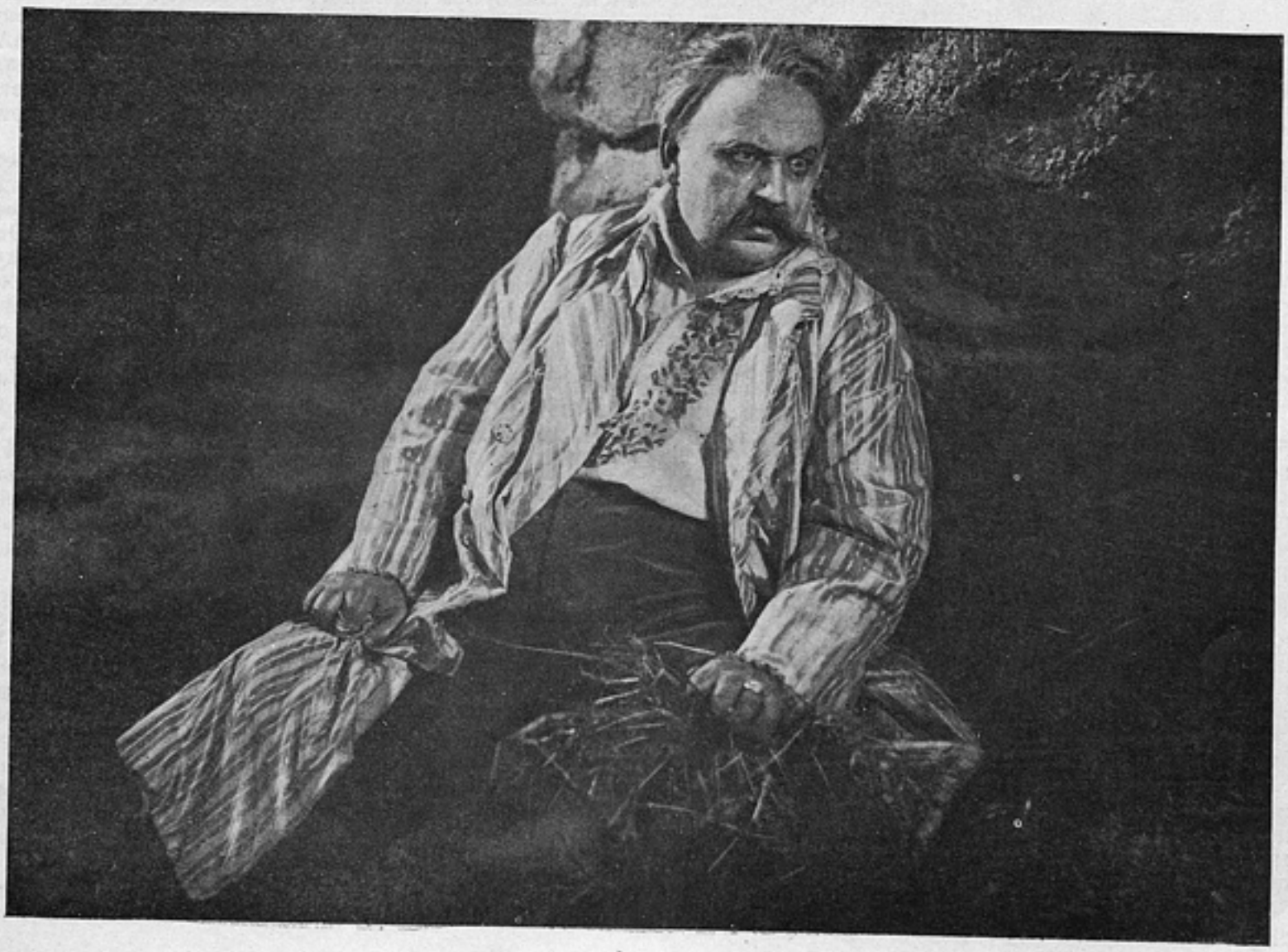
«Имеются, по-моему, два очага военной опасности. Первый очаг находится на Дальнем Востоке, в зоне Японии. Я имею в виду неоднократные заявления японских военных с угрозами по адресу других государств. Второй очаг находится в зоне Германии. Трудно сказать, какой очаг является наиболее угрожающим, но оба они существуют и действуют» (беседа тов. Сталина с Рой Говардом).

Национал-фашистская Германия лихорадочно готовится к захватнической войне. Наряду с выработкой новых пушек и снарядов, она мобилизует все средства для морального воздействия на массы и, в первую очередь, кино.

Но в борьбе с трудящимися Германии и с передовыми странами мира палачам германского народа не помогут ни крупповские пушки, ни «идеологические снаряды». Для возбудителей «коричневой чумы» уже давно приготовлено место на свалке мировой истории.

„СОЛОВЕЙ“

Сценарий Бядули. Режиссер Э. Аршанский. Оператор С. Иванов. Белгоскино. На фото нар. арт. В. Гардин в роли Вашимирского



ЛИТЕРАТУРА И КИНО

(Из высказываний французских режиссеров)

С. БРОНСКИЙ

Французская кинематография за последние годы ориентируется, главным образом, на экранизацию известных литературных произведений. Такие романы, как «Деньги» Золя, «Холостячка», Виктора Маргерит, «Умирающая земля», Рене Базена, «Маленькие союзницы» Клода Фарера, «Гондола Химер» Мориса Декобра или пьесы «Самсон» Анри Бернштейна, «Новый завет» Саша Гитри, «Пламя» Шарля Мерэ, «Мушиные лапки» Викторьена Сарду и т. д.,— вот сценарный материал фильмов, выпущенных за последние несколько месяцев французской кинематографией. На фоне этого сплошного потока литературы кажутся поразительными отрицательные в общем высказывания большинства виднейших французских кинорежиссеров об использовании для кино литературных произведений.

«Кино не нуждается в помощи литературы, — категорически заявляет Рене Клер.— Оно может только пострадать от влияния других видов искусств, выработавших уже свои традиции. От писателей и театральных драматургов мы получаем обычно неважную продукцию.

Ему вторит Марсель Лербье.

«Говорящее кино, — заявил он в беседе с сотрудником парижской газеты «Нувелль литтерер», — неизбежно сталкивается с литературой. Но... при экранизации всякая «литературность» должна быть отброшена в сторону, и автор должен и мыслить исключительно кинематографически. В эпоху немого кино философский рассказ Бальзака «Драма на берегу моря» вдохновил меня на постановку фильма. «Человек в открытом море», за которым критика признала некоторые достоинства. Хотя в этом рассказе всего три страницы, он обладает такой силой внушения, что я мог использовать его для фильма. Психологические же романы при выборе объектов для экранизации должны быть совершенно исключены. Это показал в частности фильм «Мадам Бовари», создавший для постановщика максимальные трудности».

Вот что говорит Жан Ренуар — постановщик «Мадам Бовари», на которого ссылается Марсель Лербье.

«Я считаю вполне естественным, — заявил он, как бы извиняясь, — использовать сюжет романа или даже театральной пьесы, если они поддаются экранизации и если нет под рукой оригинального сценария, что случается довольно часто. Моей ошибкой при постановке «Мадам Бовари» было то, что я со слишком большим пиететом отнесся к шедевру Флобера, воспроизведя даже почти все его диалоги. И оказал этим ему такую же плохую услугу, как и самому себе, ибо в конце концов фильм получился слишком длинным, мы вынуждены были сделать ряд купюр, связанных с изменением флоберовского текста, чего я хотел избежать. Мне надо было рассматривать роман как отдельный случай из хроники происшествий».

На вопрос сотрудника газеты о том, какой смысл был бы в таком случае обращаться за вдохновением к Флоберу, Ренуар высказал довольно любопытные мысли:

«Обращаться к творчеству Флобера за сюжетом фильма не имело смысла, — ответил он. — Но сюжету вообще придают слишком большое значение — очень часто сюжет является только предлогом. Что имеет значение, по моему мнению, в инсценируемом произведении,— это выведенные в нем типы, глубокая человечность его героев. Именно с этой точки зрения показа человека полезно черпать у Бальзака, Стендаля или Флобера.

Если бы я сейчас взялся за создание заново фильма по роману Флобера, я не старался бы включить в него все содержание «Мадам Бовари». Я взял бы только последний эпизод — любовь Эмми и Рудольфа, момент, когда героиня запутывается в денежных затруднениях, что приводит ее в конце концов к самоубийству. Я отошел бы от романа настолько, насколько это было бы нужно для придания фильму достаточной кинематографической динамики. Я развил бы некоторые моменты, от которых изобилие материала в романе прежде заставило меня отказаться. Образ нотариуса, например, занял бы в моем фильме более значительное место — он дал бы мне возможность образно показать зарождение промышленности и современного капитализма в Нормандии. Это не было бы копией романа Флобера, но это было бы лучшим фильмом, чем тот, который я сделал.

Но дело в том, что почти невозможно обходиться таким образом с очень известными произведениями. Вот почему я не советовал бы браться за их экранизацию. Слишком трудно освободиться от их влияния».

Но если Ренуар не является решительным врагом экранизации литературных произведений, то Абель Ганс к сотрудничеству с литераторами относится безоговорочно отрицательно. Литераторы не могут, по его мнению, освободиться от своего литературного подхода к кинематографии, являющейся совершенно особым видом искусства.

«Я ориентируюсь,— указал он, — на создание таких фильмов, которые будут чисто кинематографическими; фильмов, где большое место будет занимать музыка, передающая свой ритм образам, и где слова будут иметь лишь подсобное значение; фильмов, которые будут подлинно интернациональными, без отвратительного дубляжа и без стесняющих титров; фильмов, которые полностью используют чудесную возможность кино перемещать зрителя в пространстве без потери времени. Тот, кто пренебрегает этой особенностью кино, совершает против него преступление».

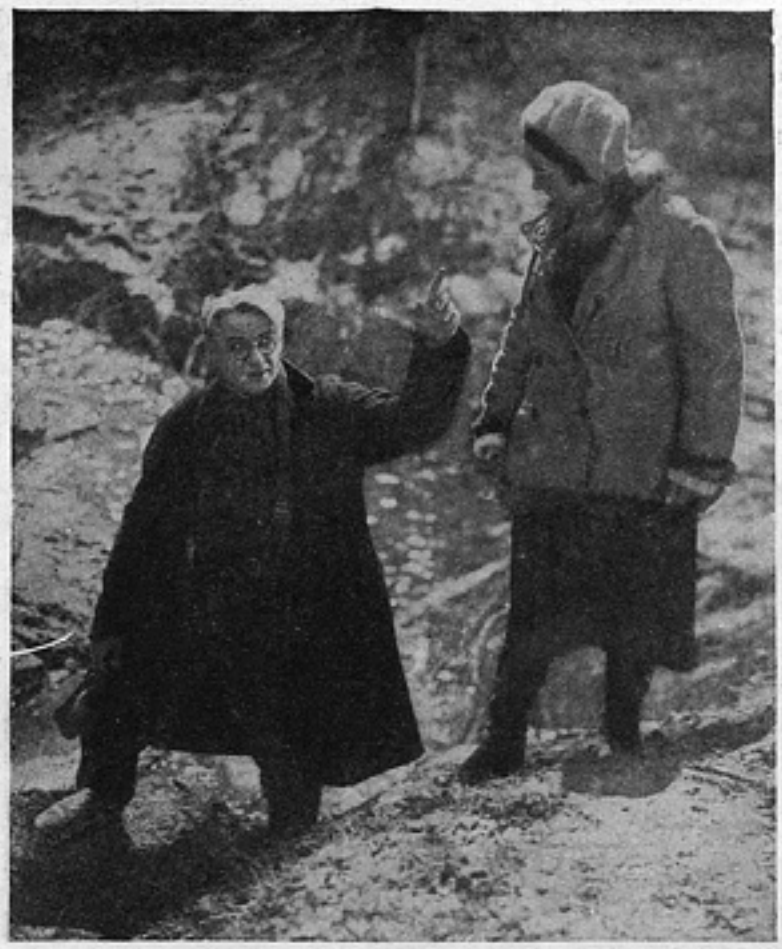
Любопытные сами по себе все эти высказывания нуждаются, повидимому, в каком-то обобщении. Мы его находим отчасти в той же «Нувелль литтерер» в отзыве кинокритика Александра Арну об американской постановке «Анны Карениной». Относясь очень положительно к сценарию, диалогам и постановке этого фильма, Арну спрашивает, почему все же фильм не вызывает того же волнения, которое ощущает читатель романа Толстого:

«Прежде всего потому,— пишет он, — что перед режиссером была поставлена физически невозможная задача: свести к двум часам показа на экране содержание романа, чтение которого рассчитано на несколько вечеров. От характеров, полных содержания и сложности, проникнутых противоречиями и колебаниями, остаются только схемы: силуэты заменяют плоть. Сжимание во времени приводит к насильственному стеснению в развитии событий, отнимает у них мягкость и постепенность переходов и придает им характер мелодрамы. Фабула, которая по необходимости становится более грубой, как будто не рождается из поведения героев, а, наоборот, ведет их, а сами герои, имея меньше времени для объяснений и для своей внутренней эволюции, схематизируются и отступают на задний план по сравнению с окружающей их материальной обстановкой. При самой тщательной постановке невозможно избегнуть этой опасности, если дело не идет об инсценировке новеллы или короткого рассказа».

Итак... что же делать? Вовсе отказаться от инсценировок литературных произведений? Рене Клер как будто приходит именно к этому выводу.

«Нам нужны,—заявляет он,—молодые авторы с достаточно гибким складом ума, которые могут усвоить требования и технику киноискусства и приспособить к ним свой талант. В Америке большинство сценариев — оригинальные произведения. Там сценаристы прикреплены к кинопредприятиям и работают только для кино. В Европе мы не можем позволить себе такой роскоши, но и у нас большинство лучших сценариев написано людьми, тесно связанными с жизнью кино».

«Киноискусство должно создать своих писателей», — резюмирует Рене Клер.



„МУЖЕСТВО“

Сценарий П. Павленко и С. Радзинского. Режиссер Д. Марьян. Оператор В. Павлов. Мосфильм. На фото арт. Н. Боголюбов в роли Штокмана и арт. Н. Кошкина в роли Наташи

Но как примирить такого рода мнения с существующей практикой современной французской кинематографии (и не только французской), занимающейся почти исключительно инсценировками романов и театральных пьес? Ответ на этот вопрос дает отчасти уже упоминавшийся нами Жан Ренуар.

«Руководители кинопредприятий,—жалуется он,—толкают нас в эту сторону как потому, что публика предпочитает видеть на экране то, что ей уже знакомо, так и потому, что это облегчает кинопредпринимателям задачу отбора сценариев, задачу, которая часто превышает их компетенцию».

Вряд ли, однако, такой ответ можно признать исчерпывающим, дело здесь не только в недостаточной «компетенции» руководителей кинопредприятий или консервативности вкусов «публики», но и в отсутствии в современном буржуазном мире оригинальных сценариев, способных удовлетворить творческие запросы талантливых режиссеров. Дело в том, что современный буржуазный сценарист по самой природе своей и условиям своей работы не в состоянии ставить и трактовать коренные проблемы современности и неизбежно сбивается на проторенную дорогу всякого рода адюльтерных, «драм» детективных и авантюрных похождений. Вполне понятно, что пошлость этой «продукции» отнюдь не приходится по вкусу одаренным режиссерам, а отсюда обращение их к классическим литературным произведениям с «глубокой человечностью» (говоря словами того же Жана Ренуара выведенных в них героев и социальными идеями и мыслями), определяющими историческое общественное развитие.

„НАЗАР СТОДОЛЯ“ по драме Тараса Шевченко. Режиссер Г. Тасин. Оператор Бельский. Одесская студия Украинфильм. На фото арт. Сердюк в роли Назара

„НАТАЛКА-ПОЛТАВКА“. Режиссер И. Кавалеридзе. Операторы Химченко и Корнев. Киевская студия Украинфильм. На фото нар. арт. Паторжинский в роли выборного и засл. арт. Г. Манько в роли возного.

„НАТАЛКА - ПОЛТАВКА"
Режиссер И. Кавалеридзе. Операторы Химченко и Корнев. Киевская студия Украинфильм

Еще очень молода наука о кино, и слабы кадры киноисториков и искусствоведов. До сих пор еще не нащупаны важнейшие темы и генеральные проблемы, не найдена единая линия планомерности охвата материала, его отбора и классификации, правильного акцента, комментирования и т. д.

Так, например, опубликованный в журнале «Искусство кино» отрывок из кандидатской диссертации тов. Росоловской [1], являющийся попыткой создания теории дореволюционного киноискусства, до сих пор не встретил откликов и не вызвал обсуждения. А интересная попытка тов. Росоловской, попытка разобраться в многочисленных кинематографических высказываниях писателей, критиков, театральных деятелей, ученых и т. д. должна бы вызвать немало возражений хотя бы, например, своим несколько своеобразным подбором и классификацией материала: О. Дымов, Я. Линцбах, Г. Цыперович, В. Маяковский, Б. Шапотников, Кугель, Городецкий и Горький. А где не менее интересные статьи и высказывания Л. Толстого, Л. Андреева, А. Белого, А. Серафимовича и многих других? Почему «теоретиками» реалистического киноискусства названы только М. Горький и... С. Городецкий? Разве за 20 лет, прошедших со дня опубликования первых статей Горького о кино до появления статейки Городецкого, никто не сказал ничего ценного и интересного на эту тему?

В качестве иллюстрации к поднятым нами вопросам мы публикуем статью «Машинное надвигается», написанную четверть века назад А. Серафимовичем и переданную нам т. Вен. Вишневским. Впервые статья была опубликована в новогоднем номере газеты «Русские ведомости» за 1912 г., а затем перепечатана во многих киноизданиях того времени («Сине-Фоно», «Вестник кинематографии» и др.). Статья А. Серафимовича заслуживает отдельного, самостоятельного изучения как интересная первая (после М. Горького и А. Белого) попытка социально-философского анализа нового вида художественного творчества. В то же время это красочный документ, характеризующий настроения передовых писателей в эпоху первых успехов кинематографа. Особую ценность в статье имеют мысли А. Серафимовича о социальном резонансе кинематографа и его сопоставления кино с литературой и читателя с кинозрителем.

МАШИННОЕ НАДВИГАЕТСЯ

А. СЕРАФИМОВИЧ

Оно надвигается отовсюду беспощадно и в такие области, что немеешь и порой... страшно становится.

Но что же страшного, что башмаки шьются не дратвой и шилом, спокойно и медленно, а гремит машина, торопливо и нервно выбрасывая пару за парой? Механическое производство обуви выкинуло из изб, от тепла, от хлеба тысячи кустарей.

Что страшного в том, что механические станки с изумительной быстротой выбрасывают тысячи аршин чудеснейших узорчатых материй? Поля Индии бесконечно забелели костями индусов, работавших вручную, когда торопливо застучал механический станок.

И так во всем. Как только приходит машина, — кладбища густо утучняются.

Но этого мало.

Приходит машина, и побелеют поля, и утучнятся кладбища. А живые, которые идут на смену мертвым, становятся у машин и делаются... их рабами. И это страшно, страшно, пока человек делается рабом и пока не овладевает своим рабством.

Калмыки и азиатские кочевники ходят, и ноги у них колесом, потому что вся жизнь у них — на лошади, они — рабы своей лошади. Точно так же ноги колесом телесно и духовно у тех, кто всю жизнь, не разгибаясь, стоит за снующими станками, за мчащимися двигателями, за мелькающими механизмами; они—рабы своих машин.

Была одна завороженная область, куда, как в зачарованный круг, не могла ворваться машина. Даже не мыслилось, что внутри этого чудесного круга застучат шестерни и завертятся валы.

Но... застучали и завертелись. Машинное ворвалось и в этот таинственный круг — ворвалось в человеческое творчество, в художественное творчество.

Это странно и непонятно и на первый взгляд недопустимо, но это так, это совершается с железной необходимостью мировых событий и, как это ни странно, совершается с незапамятных времен человечества, и теперь совершается на наших глазах за последнее время с изумительной напряженностью.

Пройдемтесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел и посадов, и везде — и на улицах, залитых электричеством, и на улицах с одиноко мерцающими керосиновыми фонарями — вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпа ждущих очереди — кинематограф.

Вот та машина, тот механический станок, который так неожиданно, — как неожиданны все открытия, — ворвался в зачарованный круг художественного творчества. Ворвалась машина, и результаты налицо: уже начинают тучнеть пустынные кладбища. Издатели, книготорговцы — все, кто так или иначе соприкасается с книгой, все в один голос утверждают: спрос на беллетристику упал и непрерывно, неуклонно, повинуясь какому-то внутреннему закону, продолжает падать. И, что знаменательно,— не только у нас, но и за границей.

Поля Индии начинают белеть.

Я вижу скептические лица: кинематограф заменяет книгу! Это несомненно для тех, кому книга не нужна.

Так загляните в зрительный зал. Вас поразит состав публики: здесь все — студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой и рабочие, приказчики, торгов-

[1] В. Росоловская «Из истории кино», журнал «Искусство кино», 1936 г., № 6, стр. 55—60.

цы, дамы света, модистки, чиновники, — словом, все. И в этих густых рядах уж, конечно, есть читатели.

И все-таки презрительные полуулыбки: кинематограф и книга; бездушная фотография и живое слово; мертвые машинные снимки и живое творчество!..

Но книга, разве книга не мертвый снимок с живого слова? Разве это не отпечаток живого образа, творимого гением человека?

Ведь образ-то художественный, он постольку живой, поскольку живет в мозгу человека, а в человеческом слове он закреплен, а как только закрепляется, он уже неподвижен, он уже мертв, он уже — только снимок.

Так какая же разница между кинематографом и книгой? Это разница только машин, разница воспроизводящих и закрепляющих механизмов.

Машинное ворвалось в творчество давно, с незапамятных времен человечества, с тех пор, как люди научились вырезывать на деревьях знаки, с тех пор, как появились иероглифы, появились письмена на папирусе, появился набор, печатный станок, книга, ротационная машина, — словом, с тех пор, как люди перестали передавать плоды своего творчества только живым, тающим словом.

Хорошо, возразят мне, но кинематограф дает только данное, только существующее, как всякая фотография, для книги содержание безгранично, без пределов, и от этого кинематограф и книга, как гений и злодейство, две вещи несовместные.

Это неверно.

Ведь, в самом деле, из чего состоит, скажем, рассказ? Он распадается на три элемента: пейзаж и вся внешняя обстановка действия и, в-третьих, психологический анализ идеи и то особенное настроение, которое дается данным сочетанием слов, дается стилем.

Первые два элемента целиком, превосходно, с исчерпывающей силой умеет дать кинематограф с яркостью и осязательностью, которые и не снились слову.

Действие кинематограф дает опять-таки с яркостью и живостью впечатления, недосягаемыми в книге.

Дальше идеи, поскольку они выражаются словами действующих лиц, будут воспроизводиться и кинематографом, который, несомненно, органически будет связан с поющим полную иллюзию звуков жизни граммофоном. В старинные времена много и долго рассуждали о душевном состоянии героев. Посмотрите, как теперь пишут сжатыми, торопливыми мазками, предоставляя читателю догадываться и самому разбираться в душевном состоянии героев по их поступкам, действиям, внешнему виду.

Художественные произведения страшно сжимаются, становятся чрезвычайно интенсивными, сгущенными и этим идут навстречу кинематографу, который так превосходно умеет передать драму, умеет передать действие, а не состояние.

Остается тот последний нерастворимый осадок в виде неуловимого настроения, которое идет, собственно, от слова, от особенностей его сочетания, его внутреннего, независимо от формального, значения, от его звуковой красоты. Слово само в себе носит нечто неповторяемое, ничем иным невоспроизводимое, какую-то свою неизгладимо чарующую музыку, которую никакой другой в мире, даже самый совершенный, инструмент не воспроизведет. Да, постольку книга ничем незаменима.

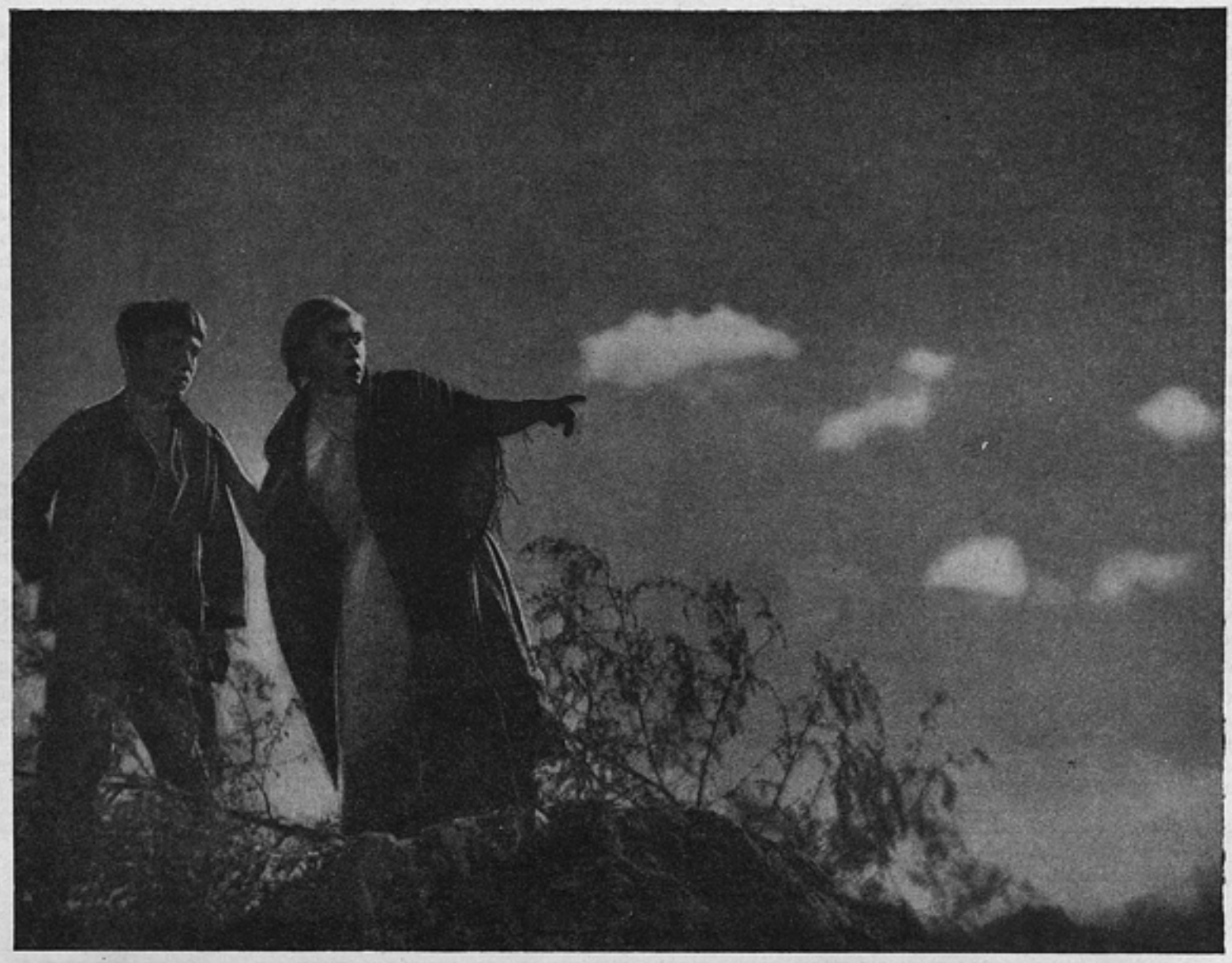
Но ведь я и не говорил, что кинематограф убьет книгу, уничтожит ее. Я говорил только, что кинематограф вытеснит и не в малой мере закрепленное на бумаге слово.

Худо это или хорошо?

Ни то, ни другое. Это стихийно. Ни плакать, ни радоваться, а понять.

„ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА“

Сценарий Л. Славина, Г. Козинцева и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм



„ЮНОСТЬ“

Сценарий Нечволодовой. Режиссер Резниченко. Оператор Солодков. Мосфильм. На фото арт. Е. Мельникова в роли Дуни

Какие-то глубоко заложенные внутри реорганизующегося, органически меняющегося культурного роста человечества причины властно диктуют совершающееся на наших глазах разрушительное вторжение в область творчества машины, разрушительное по отношению к прежним способам закрепления продуктов творчества.

Что же это?

Вы помните в далеком детстве поездку на долгих? Помните, как это чудесно, длительно, в созвучии со всеми красками и звуками природы, с редкими встречами людей и с милой, чарующей скукой, нежной и незабываемой, от которой на сердце — мягкий след, дороже иной радости.

Лет пятнадцать-двадцать тому назад из Москвы до Петербурга ехали ровно сутки. Едут толпы студентов и курсисток спокойно, медлительно; все перезнакомятся между собой, поют песни, закусывают, при случае влюбляются и минута в минуту через двадцать четыре часа вылезают в Питере. Теперь засыпают ночью в Москве и просыпаются хмурым утром в Петербурге.

Вопрос о применении электрической тяги — вопрос ближайших лет, а тогда пробег Москва — Петербург — три часа.

Подумайте, какое колоссальное сжатие жизни, как жизнь становится безумно интенсивной. То, что прежде я переживал в год, та сумма впечатлений, которая пробегала через мой мозг в месяц, теперь бушует в нем в течение дня.

Ведь нет времени, пропало пространство, и я живу впечатлениями не только моего города, страны, но всех городов, всех стран всего земного шара. Мой день лопается, не вмещая той колоссальной массы впечатлений, известий, тревог, откликов, радости, горя, забот, что неукротимо несущимся потоком топят меня газеты, телеграммы, телефоны, экспрессы.

Соответственно этому безумному бегу несущейся жизни все в ней и все во мне перестраивается, и одно огненное горит, не потухая, на челе ее — н е к о г д а.

Все станет иное: станет иная работа, безумно напряженная, станет иной отдых, только одним глазом станут задремывать люди на минутку и опять нестись в потоке, — иные наслаждения, любовь, отношения людские, — все под знаком рокового «некогда, скорее»...

Так неужели только одна область, только чтение, только пользование произведениями, художественного творчества выскользнет, не подчинится ведениям железного закона экономизации сил? Это немыслимо. И вот приходит кинематограф.

Весь день мой раздроблен на тысячу дел, забот, тревог; у меня нет времени на чтение; и вот я в конце дня забегаю в кинематограф и за пятьдесят копеек в течение часа прочитываю на экране несколько драм, новелл, книга же отняла бы у меня на это несколько вечеров, а ведь мне некогда, и надо опять бежать.

Как могучий завоеватель надвигается кинематограф. Повторяю, этому — ни радоваться, ни печаловаться. Это стихийно. Грядущее царство кинематографа неизбежно. И центр тяжести в другом.

Книга в своем эволюционном пути пережила много этапов. Когда-то она наводняла массы «Битвами русских с кабардинцами», «Еруслановыми Лазаревичами» и прочей трухой и гнилью.

Пришли люди совести и сердца, пришли Павленковы, пришли комитеты грамотности и др. — и книга понесла массовому читателю чистые плоды человеческого таланта и гения.

Нынешний кинематограф — лубок по содержанию. Это та же «Битва русских с кабардинцами», это тот же расчет на самые низменные вкусы и инстинкты.

И, оглядываясь на прошлый год, весь залитый огнями кинематографов, и в который книга так же неуклонно шла на убыль, как и в предыдущие годы, пожелаем, чтобы пришли люди совести и сердца, пришли бы Павленковы кинематографа. И чтобы к кинематографу подошли авторы без высокомерия и влили бы чистое вино творчества в новые мехи.

ВОПРОСЫ КИНОЛИТЕРАТУРЫ

Д. НИКОЛЬСКИЙ

Обсуждение кинофильма и общих вопросов кинематографии в различных аудиториях трудящихся входит в быт нашей страны. Эти обсуждения многообразны и по составу участников, и по типу, и по выдвигаемым вопросам. Но они свидетельствуют о глубине интереса к кинематографии и о росте кинокультуры массового зрителя.

Год назад мне пришлось участвовать в обсуждении фильма «Подруги», проведенного комсомольской организацией одного из наших институтов. Я полагал, что это обычная дискуссия, но даже первое впечатление отделило этот вечер, оказавшийся для меня очень многозначительным, от ряда благожелательных, но скороспелых дискуссий на заводах и предприятиях, в которых мне приходилось участвовать.

За чайным столом сидело человек пятьдесят. Они только что во второй раз просмотрели фильм. Вопросы ко мне были сформулированы председателем с совершенной ясностью, и смысл их сводился, примерно, к следующему:

Комсомольцы института два года работали над проблемой чтения художественной литературы, над задачей критического чтения. Читая «просто», пропускаешь многое, внимание уходит часто в сторону, получаешь авторский замысел не полностью... Умение прочесть все, что написано, оказалось непосредственно связанным с умением критического анализа, а это далось не сразу. Товарищи при этом не ставили себе никаких специальных целей. Они хотели лишь быть, как они выражались, «культурными читателями».

Теперь очередь дошла до кино. Став в известной мере «культурными читателями», они хотели стать «культурными зрителями», оставаясь при этом работниками — специалистами авиации. Они и просили объяснить им, как надо смотреть и анализировать картину.

Само собой разумеется, что на такой вопрос нельзя скоро ответить. Но сейчас эти вопросы нас интересуют только с точки зрения требований на литературу — нового для нас

„ВРАТАРЬ РЕСПУБЛИКИ“

Сценарий Л. Кассиля. Режиссер Н. Тимошенко. Оператор В. Данашевский. Ленфильм. На фото арт. Глазова в роли Насти и арт. Плужник в роли Антона

требования на массовую серьезную кинематографическую искусствоведческую литературу.

Ряд лет кинолитература не издавалась у нас вообще. Первые книги о кино, вышедшие у нас после долголетнего перерыва, датированы 1935 г. Выпущенные Кинофотоиздатом, а затем продолженные издательством «Искусство» эти книги в основном объединены в две серии: «Лучшие советские фильмы» и «Драматургия кино».

По существу эти серии вмещают в себя книги, объединяемые лишь форматом и серийной надписью на титуле, в остальном они совершенно различны и по поставленным авторами перед собой задачам, и по манере изложения, и по уровню, и по расчету на круг читателей.

Можно сказать, что обе эти «серии» отчетливо распадаются на две реальные и ощутимые серии. Первая из них — массовая литература в помощь зрителю, не затрагивающая сколько-нибудь серьезно искусствоведческих проблем и пытающаяся в занимательной форме растолковать фильм, дополнив его кругом элементарных, политических, жизненных и кинематографических представлений, с ним связанных. Вторая является публикацией документов и мемуарных материалов по истории фильма из данного этапа развития кинематографии без попыток что бы то ни было всерьез обобщить и осмыслить.

В нашей статье, посвященной вопросам кинематографической литературы, мы ограничиваем наши материалы одной «издательской серией» — «Лучшие советские фильмы». Эта группа представлена пятью книгами:

1. «Встречный» — как создавался фильм». Сборник, Кинофотоиздат, 1935.
2. А. Аршаруни, С. Вельтман. «Пэпо» — о фильме», Кинофотоиздат, 1935.
3. И. Бачелис. «Крестьяне», Кинофотоиздат, 1935.
4. «Чапаев». Сборник, составленный научно-исследовательским сектором Высшего государственного института кинематографии, Кинофотоиздат, 1936.
5. Вс. Вишневский. «Мы из Кронштадта». Издательство «Искусство», 1936.

Книги этой издательской серии с полной отчетливостью распадаются на два реальных цикла, о которых мы говорили выше. Книги А. Аршаруни и С. Вельтмана и Бачелиса рассчитаны на зрителя. Первая же книга — «Встречный» — как создавался фильм», четвертая — «Чапаев» и пятая — «Мы из Кронштадта» являются в основном публикацией материалов и документов по фильму (включая высказывания мемуарного порядка).

В наши задачи не входит рецензирование этих книг. Речь идет о типе книги о фильме.

Популярная серия, как мы уже говорили, представлена двумя книгами. Эти работы разной степени удачи и квалификации их авторов решают единую популяризаторскую по отношению к фильму задачу. Работа Аршаруни и Вельтмана содержит ряд полезных практических сведений, но не связывает их воедино и по существу мало обогащает читателя.

Работа И. Бачелиса о «Крестьянах» могла бы стать настоящей, живой, массовой брошюрой, сопровождающей фильм и разъясняющей его. Автор обладает живым и образным языком и вполне владеет материалом. При этом у него был некоторый уклон к обобщениям. Продвинувшись далее по этой линии, можно было добиться и неких искусствоведческих выводов и известной глубины анализа.

Автор попытался дать обзор не только фильма «Крестьяне», но и всех наиболее крупных попыток отобразить на экране разительные сдвиги в советской деревне. Но при этом автор потерял представление о читателе, на которого он работает. Вместо того чтобы литературными средствами показать явления кинематографического прошлого, а затем разобрать их, автор вступил в достаточно бесплодную полемику с мало известными и мало авторитетными авторами и тем самым сделал основную часть своей работы мало понятной массовому читателю и мало интересной кинематографисту.

Позволяет ли опыт этих двух книг сделать какие-либо выводы о типе массовой книги о фильме? — Конечно, нет! Он позволяет лишь высказать ряд соображений, связанных с самым фактом их появления в свет.

Нам кажется, что нужен не один тип массовой книжки, а два. Нужна книга, а точнее — брошюра, выходящая безотлагательно после выхода фильма на экран, беллетристически толкующая картину и дающая ряд общих сведений, с ней связанных. И наряду с такой брошюрой нужна искусствоведческая книжка, содержащая литературный сценарий фильма или его монтажные листы, дающая серьезный и ответственный анализ фильма — его темы, его сюжета, его изобразительных средств. Это и будет книга, пропагандирующая кинематографическую культуру, воспитывающая зрителя. Если брошюра И. Бачелиса и может с рядом существенных оговорок считаться работой популяризаторской, быть полезным сопровождением для фильма, то работа над вторым типом книги, очевидно, еще не начиналась.

Вопросы истории кино стоят значительно острее и значительно сложнее. Кроме чрезвычайно поверхностной и во многом ошибочной брошюры Н. Иезуитова «Пути развития художественного фильма» — нет ничего. Объявленная в пе-

„МУЖЕСТВО“. Сценарий П. Павленко и С. Радзинского. Реж. Д. Марьян. Оператор В. Павлов. Мосфильм. На фото арт. Л. Свердлин в роли Цоя

чати «Главная редакция «Истории кино», руководимая Б. З. Шумяцким и включающая в свой состав ряд крупнейших кинематографистов, со дня своей организации (около полутора лет) не подает признаков жизни.

Что эти вопросы истории — «политики, обращенной в прошлое», чрезвычайно важны и актуальны,— ясно хотя бы по тем горячим и страстным спорам, какие возникли при первой попытке С. М. Эйзенштейна наметить историческую периодизацию.

Справедливо, однако, то, что документы кинематографической истории чрезмерно разбросаны и распылены и что их систематизация и публикация является первым и основным шагом к созданию подлинной истории нашего кино.

С этой точки зрения две из трех книг, выпущенных издательством, заслуживают серьезного интереса [1]. И надо сказать, что при всех своих ошибках и недочетах сборник «Встречный» — как создавался фильм» и работа Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта» — книги полезные.

«Встречный» — сборник воспоминаний создателей картины. Здесь удалось сохранить и передать горячее биение дел и дней первой пятилетки и напряжение кинематографии, выходящей этим фильмом на новый этап своего развития. К сожалению, воспоминания, составляющие книгу, чрезвычайно отрывочны, а опубликованные документы до последней степени немногочисленны. Это придает материалам сборника скорее журнальный, чем книжный, характер.

К тому же на этой книге не видно руки редактора. Материалы не сведены, не прокоментированы, в книге отсутствует предисловие, отрывочные мемуарные материалы и исторические документы предстают перед читателем в совершенно сыром виде.

То же отсутствие работы издательства чувствуется и на книге Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта». Материал здесь также предоставлен сам себе, не откоментирован, нет предисловия. К тому же линия развития воспоминаний Вс. Вишневского крайне не ровна.

Ценность книги Вс. Вишневского заключается прежде всего в том, что в ней даны основные творческие документы двух этапов работы автора: литературный сценарий и монтажные листы осуществленного фильма. Это представляет крупный интерес. Остальное в книге — рассказ о том, как подобрался и сформировался материал и замысел сценария и как шла борьба за сценарий и фильм.

Первая часть — творческая — широка и интересна. Вторую часть Вс. Вишневский посвятил организационным вопросам. Это дробит книгу на две части и лишает ее цельности.

И тем не менее в этих двух книжках настолько много ценного, что на их опыте безусловно можно говорить о типе книги, публикующей материалы и документы творческой истории фильма и этапа развития кино.

Что здесь ценного? — Творческая история постановки в изложении ее участников, документы творческой истории и среди них в первую очередь этапы развития — либретто, литературный сценарий, монтажные листы поставленного фильма.

Но все это должно носить характер не случайных эпизодов, как это получилось в книге о «Встречном», и не истории организационной защиты сценария, как это случилось с книгой «Мы из Кронштадта», а последовательной документации (включая сюда и мемуарные записи авторов) творческой истории фильма.

И тем не менее даже этот материал, как бы полно он ни был подобран, не должен появляться в свет в сыром, неосмысленном и непрокоментированном виде, как то практиковалось до сих пор. Предисловие или послесловие, комментарии, пояснения здесь обязательны. При этом условии получится книга интересная и для кинематографиста, и для работников смежных искусств.

Вопросы кинематографической литературы шире и многообразнее того, что затронуто в этой статье. Не говоря уже о вопросах, встающих в связи с серией «Драматургия кино», о которых мы будем говорить в следующей статье, остаются вопросы общей теории, западной кинематографии, остаются монографии о мастерах и т. д.

Эти вопросы тем более актуальны, что вышедшие книги по существу не обсуждены, опыт их не подытожен. А жаль! Издание кинематографической литературы—большое и важное дело, работающее на поднятие уровня знаний, помогающее установить уровень культуры и привлекающее и воспитывающее новые кадры. Поэтому то, что это дело оказалось на задворках общественного внимания, более чем ненормально.

[1] Сборник НИС ВГИК «Чапаев» представляет собой в основном собрание критических статей не слишком высокого качества с незначительной прослойкой мемуарного материала. Поэтому это издание не может нам быть полезным при обсуждении основных типов кинематографических книг. *Д. Н.*

НОВЫЕ КНИГИ

Ефимов. «Пабст». Издательство «Искусство», 1936 г., стр. 84, цена 2 р.

Книга знакомит с творчеством выдвигающегося германского кинорежиссера Георга-Вильгельма Пабста, порвавшего с гитлеровской Германией.

Книга рассчитана на массового читателя и иллюстрирована 15 кадрами из фильмов Пабста.

В. Маяковский. «Кино». Издательство «Искусство», 1936 г.

Книга «Кино», составленная А. Февральским, содержит все кинематографические работы Маяковского, какие удалось собрать после его смерти. Значительная часть материалов публикуется впервые. Книга содержит 8 сценариев Маяковского, его статьи, речи и письма о кино.

Книга иллюстрирована впервые публикующимися кадрами из фильмов, снятых по сценариям Маяковского и дающих представление также о Маяковском киноактере.

Вступительная статья Н. Оттена (в печати).

Вс. Вишневский. «Мы из Кронштадта». Издательство «Искусство», 1936 г., стр. 184, цена в пер. 5 р. 50 к.

Автор рассказывает, при каких условиях и какими путями в течение 3 лет создавался фильм. Книга позволяет проанализировать его драматургию, рассмотреть конструктивные приемы, методы драматурга и режиссера. В книге помещены литературный сценарий и монтажные листы фильма. Книга иллюстрирована кадрами из фильма.

Н. Оттен. «Рене Клер». Издательство «Искусство», 1936 г., стр. 150.

Книга охватывает значительный период французской кинематографии, связанный с творчеством известного режиссера Рене Клера—автора фильмов «Париж уснул», «Под крышами Парижа», «Последний миллиардер» и многих других.

В книге дается описание и анализ фильмов, поставленных Рене Клером, и его творческого пути. Книга знакомит с теоретическими и практическими работами группы «Авангард», среди мастеров которой рос Рене Клер.

Книга иллюстрирована портретом Рене Клера и 28 фото из его фильмов.

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, ПОМЕЩЕННЫХ в журн. „ИСКУССТВО КИНО“ ЗА 1936 г.

ДРАМАТУРГИЯ

В. Воеводин и Е. Рысс — Герой преодолевает препятствия — XI 45
Е. Габрилович — Писатель на кинофабрике — IV 44
С. Ермолинский — Настоящее и будущее моей профессии — III 9
Н. Зархи — «Отец» (из архива кинодраматургии) — III 52
Э. Зильвер — К проблеме сюжета... — III 12
Э. Зильвер — Сценарий «Пиковая дама» — VII 56
Н. Иезуитов — Натан Зархи — III 3
В. Катаев — Ровесники кино — III 21
А. Каплер — Что случилось? — II 37
Н. Кладо — Вокруг сюжета — V 40
Н. Кладо — Работа над юбилейным сценарием — IX 12
Н. Кладо — Сценарный портфель Одесской киностудии — X 16
Н. Кладо — «Федька» — VI 63
О. Леонидов — «Комсомольск» — XI 29
А. Михайлов — «Зори Парижа» — X 34
Д. Никольский — Сюжеты 1936 г. — V 21
Н. Оттен — Искусство политического памфлета — II 35
Н. Оттен — История беспримерного рейда — VIII 22
С. Скытев — Драматургия фильмов Уолта Диснея — III 42
В. Туркин — Фабула и характер — X 37
Эйхенбаум — «Женитьба» Гоголя на экране — III 24

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЦЕНАРИИ

М. Витухновский, С. Герасимов и З. Маркина — «Комсомольск» — XI 3
Н. Зархи — «Самый счастливый» — I 21
М. Калатозов — «Шамиль» — XII 3
А. Каплер — «Садовник» (фрагменты) — VI 12
Рене Клер — «Последний миллиардер» — II 17
Герберт Джон Уэллс — «Человек, делающий чудеса» — IX 22
Г. Фиш, Р. Музыкант и Ю. Музыкант — «Падение Кимас-озера» — VIII 3

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Б. Балаш — Новое решение темы — VII 42
Г. Белицкий — День победы — I 9
Б. Ветров — «Семеро смелых» — III 16
С. Гинзбург — Гоголь, отраженный в луже — IV 21
С. Гинзбург — Родина и ее герои — VI 3
С. Гинзбург — Суррогат комедии — XII 35
С. Гинзбург — Тема «Огней города» — IX 16
Г. Зельдович — Три детских фильма — X 6
Г. Зельдович — Цирк — VII 39
Г. Зельдович — Фильм о большевиках — XII 31
Г. Зельдович — Фильм о старом Донбассе — VI 7
И. Кринкин — Реализм и натурализм в творчестве работников кино — I 15
О. Леонидов — «Дубровский» — VI 25
М. Лучанский — Становление жанра — II 47
А. Мачерет — Фильм о бдительности — V 6
А. Михайлов — Соловей-соловушко — VIII 24
Мессер — Дорога крутая, прекрасная — I 7
Н. Оттен — Действительность и фильм — V 16
Н. Оттен — Мир, собранный из осколков — VII 32
Н. Оттен — Превращения одного сценария — IX 7
А. Пиатровский — Фильм о монгольском народе — VII 49
В. Пудовкин — Соловей-соловушко — V 12
М. Шевченко — Дети капитана Гранта — X 8
С. Эсбург — О жанре, заслуживающем уважения — II 50
К. Юков — Новый «Лаокоон» — IV 3

ВОПРОСЫ РЕЖИССУРЫ

Э. Гарин и Х. Локшина — Наша первая работа в кино — III 26
В. Немирович-Данченко — Об инсценировках в театре и кино — III 2
Л. Трауберг — Освоение Америки — II 40
М. Чахирьян — Михаил Чиаурели — XI 35
Б. Шумяцкий — За совершенство мастерства — VII 7
С. Эйзенштейн — Программа преподавания теории и практики режиссуры — IV 51
С. Юткевич — Первый год работы киномастерской — I 33

ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

А. Головня — Операторская работа в фильме «Мы из Кронштадта» — IV 13
Н. Наумов — Изобразительные задачи — IV 12
В. Нильсен и Б. Петров — Как мы снимали «Цирк» — VII 43
В. Нильсен — Операторское искусство — X 57
Ю. Фогельман — Право на творчество — IV 30

АКТЕРСКАЯ ПРОБЛЕМА

И. Березарк — Киноактеры на театральной сцене — VIII 43
С. Герасимов — Актер и образ — V 49
А. Горюнов — Работа над образом в кино и театре — V 1
Б. Зон и А. Авдеев — Воспитание киноактера — VIII 40
Г. Зельдович — Творчество киноактера — III 35
С. Каюков — Поиски образа — III 29
Г. Козинцев — Янина Жеймо — IV 32
Н. К. О мастерстве актера — VI 63

Н. Латонина — Накопление опыта III 30
Н. Плотников — Освоим опыт театра II 12
Б. Поспавский — О «мелочах» II 10
Снова об актере в кино II 16
Б. Чирков — Разговоры за чайным столом II 11
Б. Шумяцкий — Режиссер и актер в кино II 8

МУЗЫКА ФИЛЬМОВ

Л. Книппер — Кино и музыка IV 39
А. Пульвер — Музыка — элемент драматургии V 55
М. Черемухин — Музыка «Аэрограда» I 12
М. Черемухин — На подступах к музыкальной кинодраматургии XI 51
М. Черемухин — «Наивные симфонии» Уолта Диснея. III 39
М. Черемухин — О реалистическом стиле в музыке кино VI 52
В. Щербачев — Музыка в кино III 22

ХУДОЖНИК КИНО

Н. Альтман — Художник в кино III 22
В. Каплуновский — Художник в кино I 38
Д. Моор — Влияние кино III 4

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ

А. Иванов — Задачи советской мультипликации III 45
С. Скытев — Драматургия фильмов Уолта Диснея III 42
М. Черемухин — «Наивные симфонии» Уолта Диснея III 39

ИСТОРИЯ КИНО

Вен. Вишневский — Творчество Л. Н. Толстого на экране II 2
Вен. Вишневский — Пушкин в кино VII 60
В. Росоловская — Кинохроника 1917 г. IX 58
В. Росоловская — Из истории кино VI 55
И. Соколов — Сорок лет кино I 45
Ч. Сабинский. Из записок киномастера II 60
А. Серафимович — Машинное надвигается XII 56
А. Февральский — Маяковский и кино V 57

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И КИНОВЕДЕНИЯ

Бела Балаш — Ответ моим критикам VI 39
И. Вайсфельд — Итоги дискуссии о «Духе фильма» VI 46
Г. Кржижановский — За чистоту реалистического искусства II 3
А. Федоров-Давыдов. Пластически-изобразительное построение фильма «Мы из Кронштадта». XII 24
К. Юков — К проблеме сценарного образа V 32
К. Юков — Белинский — первый борец за образное искусство VII 22
К. Юков — Об одной особенности образа в киноискусстве XII 21

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КИНО

Алейников — Грим киноактера III 50
Боевая программа действия I 3
Выше бдительность IX 3
За чистоту методов социалистического реализма III 31
Н. Кива — Вопросы дубляжа III 47
Мы ждем критики VI 20
Пырьев — Помнить о нашем зрителе V 7
Первые итоги обсуждения статей «Правды» IV 16

ОРГАНИЗАЦИЯ КИНОПРОИЗВОДСТВА И СОЗДАНИЕ ЮБИЛЕЙНЫХ ФИЛЬМОВ

Г. Александров — Наша тема — расцвет творчества VII 18
Г. Александров — Работа в юбилейном году VI 54
М. Алейников — Грим киноактера III 50
А. Бек-Назаров — Фильм о победе советской власти VII 16
Г. Белицкий — Выпустим в Ленинграде в 1937 г. VI 30
М. Барская — Работа в юбилейном году XI 55
Н. Богданов — Что мешает работать в кино VI 22
Е. Дзиган — Работа в юбилейном году XI 40
День советского режиссера I 40
М. Донской — Работа в юбилейном году XI 55
Я. Жеймо — Работа в юбилейном году XI 54
Л. Кассиль — Что мешает работать в кино VI 22
Как реализуется план выпуска фильмов XI 36
К итогам Всесоюзного совещания по тематическому плану I 5
С. Мстиславский — Что мешает работать в кино VI 22
Над чем мы будем работать в юбилейном году XI 54
На ночной съемке II 14
Над чем работает «Союздетфильм» X 24
Н. Наумов-Страж — Работа в юбилейном году XI 56
О работе студий VI 19
Д. Никольский — Сюжеты 1936 г. V 21
С. Орелович — Киевская студия «Украинфильм» к XX годовщине Октября XI 41
Подготовка к юбилейному году IX 4
Ю. Райзман — Показать людей нашей родины VII 21
М. Ромм — Работа в юбилейном году XI 56
А. Токин — В джунглях «Ленфильма» VI 34
В. Усиевич — План юбилейного года VII 11
Факты и даты (о простоях режиссеров) VI 22
Факты и даты (о сценарном хозяйстве) X 29
Фильмы для детей VI 29
С. Юткевич — Первый год работы киномастерской I 33
С. Юткевич — Великая проверка XII 38
Эль-Регистан — Что мешает работать в кино VI 25

КИНО И СМЕЖНЫЕ ИСКУССТВА

Н. Альтман — Художник в кино III 22
С. Амаглобели — «Дальние родственники» V 54
Н. Березарк — Киноактеры на театральной сцене VIII 43
Н. Березарк — «Чапаев» в театре III 33
В. Вишневский — Алексей Максимович Горький VII 35
В. Вишневский — Александр Блок и кино IX 48
А. Горюнов — Работа над образом в кино и театре V 51
Д. Моор — Влияние кино IV 46

В. Немирович-Данченко — Об инсценировках в театре и кино III 20
Памяти А. М. Горького VII 3
Н. Плотников — Освоим опыт театра II 12
В. Росоловская — Изофильмы Скаля VIII 60
П. Соколов-Скаля — Кинематография и живопись VIII 57
Е. Телешева — Моя работа у С. Эйзенштейна IV 51

КИНО ЗА РУБЕЖОМ

Бела Балаш — Тайна Чаплина X 51
М. Барджеши Р. Бразильяш — Творческий путь Чаплина VII 25
А. Гюнсли — Путешествие скептика вокруг света III 54
Герберт Уэллс — О задачах кино II 55
Е. Дзиган — Мир в трех измерениях XII 43
Информационный материал I 56
Г. Клайн — Фильмы народного фронта XI 59
Д. Лайда — Киномузей IX 62
Л. М. — Откровения голливудского сценариста VIII 55
«Мы из Кронштадта» в оценке зарубежной прессы X 63
А. Новогрудский — Кинематография испанского народа X 28
А. Новогрудский — «Дела» и дни коричневой кинематографии XII 46
В. Нильсен — Организация производства фильмов в США IV 59
Рене Клер — Противник звукового и цветного кино II 55
И. Соколов — Чарли Чаплин VIII 46
И. Соколов — Современное состояние американской кинопромышленности X 64
Чаплин о немом и звуковом кино III 62
М. Швоб — Рядовой американский фильм IX 54

ХРОНИКА

В государственном институте искусствознания V 64
В научно-исследовательском секторе ВГИК V 64
Выборгский дворец кино II 56
М. Блейман—Над чем мы работаем I 55
Вл. Корш » I 55
К. Минц » II 56
Ю. Райзман » I 55
А. Ржешевский » I 56
М. Ромм » II 55
М. Чиаурели » I 55
Н. Шенгелая » I 56

БИБЛИОГРАФИЯ

И. Бачелис — «Крестьяне» III 64
Как мы работаем над сценарием III 64
Н. Кладо — «Федька» VI 61
Н. К. — О мастерстве актера VI 63
«Крой ежа» XI 64
Д. Никольский — Вопросы кинематографической литературы XII 59
А. Михайлов — «Зори Парижа» X 34
А. Ржешевский — «Бежин луг» III 64
Украинский киножурнал VIII 62

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

От авторов сценария

З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова

Сообщаем редакции журнала «Искусство кино», что мы являемся авторами сценария «Комсомольск» и просим в данном порядке написать наши фамилии в титре к сценарию

З. Маркина, М. Витухновский, С. Герасимов

10/XII/1936 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

Печатая сценарий ,,Комсомольск'' в предыдущем номере журнала ,,Искусство кино'', редакция указала его авторов в алфавитном порядке. Мы помещаем настоящее письмо по просьбе т.т. Маркиной, Витухновского и Герасимова, полагающих важным иное размещение их фамилий.

Ответственный редактор К. ЮКОВ

Цена 3 руб. 50 коп.

ОБ'ЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО“

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

на 1937 год

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 30 р.
„ 6 мес. — 15 р.
„ 3 мес. — 7 р. 50 к.

Газета КИНО

5 раз в месяц

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год — 12 р. | на 3 мес. — 3 р.
на 6 мес. — 6 р. | на 1 мес. — 1 р.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 24 р.
„ 6 мес. — 12 р.
„ 3 мес. — 6 р.

РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 18 р.
„ 6 мес. — 9 р.
„ 3 мес. — 4 р. 50 к.

ИСКУССТВО

6 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 54 р.
„ 6 мес. — 27 р.

ФОТОЛЮБИТЕЛЬ

24 номера в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 6 р.
„ 6 мес. — 3 р.
„ 3 мес. — 1 р. 50 к.

ИСКУССТВО КИНО

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 42 р.
„ 6 мес. — 21 р.
„ 3 мес. — 10 р. 50 к.

ТВОРЧЕСТВО

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 36 р.,
„ 6 мес. — 18 р.
„ 3 мес. — 9 р.

БЮЛЛЕТЕНЬ ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 9 р.
„ 6 мес. — 4 р. 50 к.

СОВЕТСКАЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На год — 36 р.
„ 6 мес. — 18 р.

ПОДПИСКУ И ДЕНЬГИ направлять: Москва 31, Кузнецкий Мост, 21/5. Издательство „ИСКУССТВО“, расчетный счет № 150273 МОК Госбанка.

ПОДПИСКА также принимается уполномоченными Издательства, всеми почтовыми отделениями, Союзпечатью, отделениями и магазинами КОГИЗ'а.